PAUL ZARIFOPOL

# PAGINI DE CRITICĂ



# PAUL ZARIFOPOL

# PAGINI DE CRITICĂ

Postfață de
AL. SĂNDULESCU



EDITURA MINERVA
București — 1984

# PUBLICUL ŞI ARTA LUI CARAGIALE

Ziţa, tînără şi, cum sunt îndeobşte romåncele noastre, foarte vioaie, a evoluat energic. Stimulată de ambiţiile intelectuale ale lui Rică, ea a pătruns, prin Alecsandri şi Bolintineanu, pînă la cîteva romane franceze. Copiii şi mai ales copilele lor n-au mai cunoscut decît literatură străină. Fetele chiar au suferit probabil, în delicateţa lor, pe urma „luptei pentru limba românească", dusă acum douăzeci de ani cu un neuitat brio patriotic, şi s-au închis, desigur, cu atît mai îndărătnic în admiraţia lor gingaşă pentru Bernstein-Bataille şi Prévost-Bourget. Iar nepoţii participă adesea activ la producţia literară română, chiar cînd sunt fii şi fiice de oameni cu stare; sau cel puţin cunosc, urmăresc şi încurajează cum pot literatura românească produsă de vreo două decenii încoace. Totuşi, lecturile lor favorite şi inspiratoare sunt Henri de Régnier, Samain, Verhaeren, Rachilde — în scurt: catalogul de la „Mercure de France". La care se adaogă pentru cei cu gustul grav şi puternice trebuinţe de idei: Barbusse şi Romain Rolland. Acum în urmă de tot suntem, se-nţelege, expresionişti.

Astfel mi se arată publicul nostru literar de azi, considerat în elementele lui cele mai energice şi hotărîtoare. În aşa situaţie, Caragiale s-a învechit grozav, disproporţionat faţă de timpul în care a trăit şi a scris. Dar de învechirea operei sale publicul nu-i singur vinovat.

Sunt la noi clase de oameni la care se poate constata față de opera lui Caragiale o nedumerire destul de stîngaci ascunsă. Ei știu că pe vremuri acest scriitor a plăcut unei elite intelectuale care se deosebea prin soliditatea culturii și asprimea gustului său; iar în operă însăși îi lovește o lume brutal inferioară, față de care ideile comune asupra gustului și delicateței literare cad într-o confuzie destul de supărătoare. Acești oameni sunt iritați de următoarea intimă întrebare: mai putem noi trece drept persoane culte dacă ne place Caragiale? Grija cu care va da soluție teoretică și practică acestei probleme imediat interesante de cultură personală atîrnă de amănuntele situației sociale a omului. Cu cît va fi el mai puțin sigur că face parte din lumea subțire, cu atît mai puțin liberă va fi atitudinea lui față de literatura lui Caragiale. Acest autor are ca modele mulți mitocani și scrie comicării, mai ales. Există însă o venerabilă ierarhie, care împarte producerile intelectuale în grosolane și delicate, în serioase și neserioase. Această împărțire are superioare foloase: este pedagogică și civică prin esență și din intenție. Astfel, este hotărît că stilul comic este radical inferior celui tragic și epic. Cu comedii nu se clădesc state — zice înțelepciunea respectivă. Și chiar un cetățean care nu înțelege imediat că a clădi state trebuie să fie o ocupație constantă și universală, rămîne totuși credincios acestei idei simple și de bun-simț: că ceea ce-i comic nu-i serios, și ce nu-i serios este frivol și prin urmare inferior. Există dar o depreciere tradițională și oarecum publică a comicului, și artiștii acestui stil au avut destul a se plînge de această discalificare. Mi-aduc aminte că La Fontaine și Lesage au vorbit despre aceasta; și amîndoi au lucrat doar pentru o societate destul de veselă.

Pe Caragiale l-a mustrat Dobrogeanu-Gherea că „rîde cu poftă și nu se indignează" — o obiecție care constituie, mi se pare, un monument enorm și ciudat de moralism civic absolut. Fiindcă este doar evident că Gherea, vorbind astfel, cere de-a dreptul anularea comicului și a rîsului ca atare, ceea ce este orișicum excesiv. Dar aceasta-i prea complicat poate în legătură

cu psihologia și estetica cetățeanului curent cetitor și spectator. El vede bine atît: că un foileton patriotic sau civic al lui Vlahuță îi poate servi direct un material de idei — adică de fraze imediat utilizabile, cînd vine vorba de cultură generală. Ceea ce dă lui Vlahuță o superioritate sigur definită. După om, foiletonul român se complectează sau chiar se înlocuiește cu pagini alese din *Jean-Cristophe*, roman pedagogic din care se pot imediat învăța diverse idei și fapte cultural trebuincioase; iar pentru spirite eminent radicale, romanul profesorului de muzică rămîne mult în urma operelor arzătoare ale lui Barbusse, în care se servește *le dernier cri*[1] în branșa umanitară și sublim revoluționară.

Situația literară a damelor este, din aceste puncte de vedere, cu mult mai simplă: ele, chiar după sfîrșitul glorios al „luptei pentru limba românească", n-au, de fapt, încă nici o obligație către literatura națională; prin urmare, nici o încurcătură nu poate fi pentru dînsele în privința operei lui Caragiale, care, hotărît, este lipsită de orice material delicat, adoptabil și adaptabil bunului-gust feminin. Un tînăr, dar cu deosebire o tînără, care caută stăruitor să dea a înțelege că a fost crescută de o guvernantă scumpă (cu deosebire atunci cînd în realitate n-a avut parte de asemenea educatoare subțire), are mare greutate să mărturisească că literatura lui Caragiale o amuză.

În sfîrșit, partea cea mai energică a publicului cetitor și prin obligație elegant de astăzi este adesea prea legată de generațiile din care și-a luat Caragiale materialul său comic. Împrejurarea aceasta creează operelor lui un fel de actualitate, nedeclarată, se-nțelege, și supărătoare; poate singura actualitate care a mai rămas acestei creații de artă mult prea și nu destul de veche.

Sunt fără îndoială oameni pentru care subiectele grosolane rămîn simplu și radical nesuferite, oricum ar fi ele exploatate. Și nu numaidecît oameni care sunt neclintit credincioși esteticii guvernantelor — cu toate că această estetică este foarte viguroasă și bogat răspîndită; ci persoane care au curată și naivă antipatie pentru orice-i violent și brutal. Postulatul lui Boileau-Aristotel despre „monstrul odios", care se face plăcut prin „imi-

tație" artistică, este o vorbă în vînt; generalitatea oamenilor este incapabilă de asemenea excese contemplative: și Boileau singur dă probe strălucite de cît de puțin îi pasă în detaliu de acest înalt și senin principiu, enunțat doar așa, în general, cum obișnuit se face cu principiile. Fiindcă Boileau era înainte de toate și vroia să rămîie om binecrescut.

Sunt apoi destui oameni la care simțul comic este obtuz: aceștia simt greu și imperfect ridiculul, la alții și mai ales la dînșii. Această obtuzitate explică, în parte măcar, persistența și uniformitatea particularităților ridicule chiar în cercurile unde oamenii își controlează, de altfel, foarte migălos purtările. Această categorie de oameni este firește gata să claseze stilul comic printre formele estetice inferioare.

Un prietin al meu, tînăr cu o superioară cultură literară, este profund scîrbit cînd citește cum un popă beat pisează țiri cu bustul lui Cicero, pe muchia unui biurou elegant de avocat bucureștean. Drept că spectacolul este în tot chipul revoltător pentru un intelectual delicat. Acest popă este adevăratul „monstre odieux", care prin fapta lui de grosolană și dublă profanare — către bustul clasic și către mobila grațioasă și curată — trebuie să dizguste iremediabil pe orice om cu fantazia binecrescută. Iar în Caragiale se găsesc destule altele mult mai rele decît conflictul, inocent pînă la un punct, dintre biurou, țiri și capul nobilului roman.

Publicul, care acum patruzeci de ani a dat comediilor lui Caragiale succesul proaspăt și autentic, îl formau ori oameni care, prin educația și situația lor, aveau față de subiectele acestui teatru distanța estetică; deci înțelegerea și rîsul lor erau libere de orice încurcătură personală; ori îl forma însăși lumea acestor comedii: micul burghez, solid instalat în convingerea naivă că aluziile farsei nu-l țintesc individual, rîdea din toată inima de prostiile și nenorocirile bufone, pe care imediat le aplica vecinului. Acest din urmă fel de public este, mi se pare, singurul care a rămas întreg credincios autorului. Cel de felul întîi s-a risipit de mult; bănuiesc că pe vremea cînd apăreau *Momentele* nu mai rămăsese

din el decît admiratori sporadici, fără putere de a mai constitui un public.

*

Caragiale era un meridional leneș, înzestrat cu o inteligență și o fantazie hotărît supranormale. Toți acei cari s-au priceput să-l observe vorbesc, în această privință, la un fel despre dînsul: risipa fantastică de spirit și imagini de care era capabil omul acela arăta neîndoielnic o viață internă de o neobișnuită intensitate. Neobosit la vorbă — singura hărnicie autentică a meridionalului — el suferea greu de criza persistentă la care supune compunerea scrisă. Scrisul este muncă, și munca-i lucru incomod; iar Caragiale ura incomodul cu cea mai sensuală violență. „Să stau în cămașă, cu picioarele goale, tolănit într-un port din miazăzi, și să țin trecătorii de vorbă cu povești", l-am auzit zicînd, și cred că închipuirea lui era atunci, ca mai totdeauna, exactă. De porturi n-a avut parte, dar de cafenele destul. Pe deasupra, a apucat o societate românească patriarhală încă, din care lipseau asprimile stricte ale vieții burgheze, ori cel puțin puterea lor de constrîngere era mult prea slabă. Lipseau și condițiile care să facă producția intelectuală cît de puțin rentabilă. Îndemnul la scris era dar slab, dinăuntru și dinafară; Caragiale s-a cheltuit în literatură vorbită.

Scrisul este lucru mut; și-i mare canon pentru un meridional să lucreze pe tăcute. Îmi vine a crede că tocmai necazul și sila aceasta, dușmană firii sale, dezlănțuie o energie particulară în sufletul meridionalului constrîns la muncă tăcută și-l face să-și lucreze scrisul cu o trudă înverșunată, care explică destul de bine mult citata perfecție stilistică a literaturilor sudice. Dar nu trebuie uitat aici că meridionalul este obsedat, și cînd tace, de efectele sentimentale și estetice ale vorbei rostite în gura mare. Scrisul lui Caragiale își are, cred, hotărît loc de cinste în această tradiție, latină, cum se zice, de scrupulozitate verbală. Pentru corectitudinea gramaticală era, ca Malherbe și Boileau, fanatic pînă la enormități: fastidios repeta, de pildă, că omul nu suflă

cu genele în luminare, cum pretindea el că zice cu neiertată neglijenţă Eminescu, în versul cunoscut.

În general, Caragiale avea şi afecta un conservatism estetic violent: „Sunt vechi, domnule" — era o formulă favorită, stăruitor enunţată şi destul de des aplicată. Cred că acest conservatism ferm, care izbucnea adesea în dispreţ agresiv pentru cele ce lui i se păreau abateri obraznice şi proaste de la adevărurile bine hotărîte, era mai întîi un semn firesc al energiei talentului său, sigur pe ce apucase odată să ştie şi dîrz contra orice părea măcar umbră de obiecţie la cele hotărîte ca bune şi învăţate ca atare. Dar era poate şi lenea care-l îndemna să fugă de osteneala supărătoare legată de orice proprie revizuire intelectuală. Presupun, în sfîrşit, că aceste viguroase fatalităţi interne ale omului au fost întărite de o împrejurare exterioară. Prin cariera sa elegantă şi sigură de elită triumfătoare, „Junimea" îşi dezvoltase o încredere în sine foarte solid accentuată. Această încredere, atît de pitoresc purtată de şeful politic al grupului, a avut încarnări diverse şi, se-nţelege, inegal reuşite. Îndeosebi la „Junimea" din Bucureşti, dacă nu se afirma categoric, se dădea cel puţin clar a înţelege că, de pildă, *Faust* cu greu ar putea fi în vreun punct de pe glob atît de adevărat priceput şi exact preţuit ca în cercul *Convorbirilor*; iar cine trecuse pe la cursurile maistrului unic Maiorescu era sigur că poate vorbi cu definitivă indulgenţă de Oxford, Paris ori Goettingen. Se formase astfel în sînul acelui cerc un extract concentrat de mîndrie naţională, monopolizat fireşte, pe seama grupării, şi cu care membrii se parfumau cu atît mai simţitor cu cît erau mai tineri. Fenomenul acesta nu-i rar, probabil, în civilizaţiile începătoare; iar slaba răspîndire a unei limbi, în afară de hotarele poporaţiei care o vorbeşte, înlesneşte considerabil autoadmiraţia naţională. Caragiale tînăr a trăit în acel aer şi se poate bănui că natura lui vioaie a adoptat cu exces acel optimism juvenil naţionalist: uşor şi comod devenea pentru dînsul moft şi gogomănie orice era nou, străin, şi mai ales de-a dreptul opus valorilor irevocabile consacrate.

Efectele cele mai frivole, poate, ale acestui optimism se pot vedea în cele cîteva foiletoane unde, cu atît de sigură eleganță, se pun la cale toate problemele artei. Desigur, numai în dezbateri de aperitive pot fi luate drept soluții estetice formule ca „îl prinde sau nu-l prinde", ori „expresiunea îmbracă ori nu îmbracă perfect intențiunea". Dezvoltările amuzante din jurul acestor afirmații fac să apară formula cu atît mai copilăroasă cu cît este mai imperativ și prestigios dictată.

Tehnica lui teatrală este străveche; ca om de teatru, Caragiale stăpînea cu virtuozitate întreg procedeul anticelor paiațerii care, cu o tenacitate probabil unică în istoria tuturor formelor de artă, au servit să îmbrace intenția dramatică, de la grecii vechi pînă la farsele lui Labiche. Caragiale iubea adînc farsa și paiațeria tradițională: față de formele cele mai simple ale comicului, curiozitatea și capacitatea lui de a se amuza nu cunoșteau osteneală, nici saturație. „Soitarii să-mi arăți; asta-mi trebuie mie." Mult am umblat după „soitarii", în iernile lungi pe care le-am trăit cu dînsul; și neuitată îmi este atenția lui lacomă și subtilă pentru caricatura scenică. Cu nesațiu se absorbea în detaliile jocului; cu mai mult nesațiu se cheltuia pe urmă în comentări exuberante asupra copilăriilor farsei și ale clovnilor. Simțul și gustul comicului enorm — fundamentul însuși al tehnicii sale teatrale — ieșea atunci la iveală cu elementară evidență.

Această tehnică veche s-a potrivit bine materialului comic al lui Caragiale; dar în afară de comedie, conservatismul estetic neînduplecat nu-mi pare să-i fi fost de folos.

Monoloagele și aparte *-le din *Năpasta* sunt printre cele mai nenorocite efecte ale teatralismului tradițional. Cred că nicăiri în opera lui convenția răsuflată n-a anulat în așa măsură talentul artistului ca în această de tot regretabilă melodramă. În deliberările atît de fade și molîi din monoloagele Ancei, în replicele sărace de temperament și false în ton ale lui Dragomir ori Gheorghe nu se mai află urmă de Caragiale. Iar pitorescul nebunului, singura substanță artistică în această dis-

* Aparteurile.

parată ticluire teatrală, face o figură supărător absurdă, încadrată cum este în intriga atît de artificială, cu evoluția și concluzia ei exasperantă de jucărie mecanică.

Presupun că aceleași îndărătnice sau leneșe supuneri la procedeuri uzate se datorește penibila nulitate a epizodului erotic de la începutul *Păcatului*, și finalul melodramatic al *Făcliei de Paști*, sau polemica strecurată fără rost în cîteva alte povestiri ; în sfîrșit didactismul prea gros care se întîlnește și aiurea decît în cele cîteva fabule. Iar fabulele, desigur, cele mai nejustificabile producții ale lui Caragiale, nu le pot înțelege decît ca simptom extrem de tradiționalism estetic întins pînă dincolo de absurd.

„...Vorbe ?... Încap vorbe ?... Cum o femeie știe alinta, cum degetele ei delicate... Cu vorbe să le spun ?... Astea se simt și se gîndesc..." Și aci, față cu fraza lui de predilecție, venea așa de potrivit : „Închipuiește-ți ce sete mi-e de viață ! ce dor îmi era de tine !" Care cetitor, afară dacă nu-i de tot aliterar, neprevenit că iscălitura este a lui Caragiale, n-ar zice că vorbele alese aici dintr-o pagină și jumătate la fel umplută sunt de stilul unui redactor oarecare de suplement literar de pe vremuri tocmit să fie literat cu săptămîna ori chiar cu ceasul ?... O venerabilă dogmă de estetică narativă poruncește povestitorului să gonească cît poate spre culminație și concluzie ; restul trebuie răfuit cît mai scurt. Dar cetitorul *literar* de astăzi cere, din contra, ca întreaga țesătură să fie din impresii de valoare proprie, inegală numai în distribuirea lor cantitativă ; după cum ascultătorul *muzical* de astăzi nu suportă așa-numitele „dezvoltări" fabricate prin umpluturi grăbite, nici „acompaniamente" în manieră ghitaristică. Caragiale a expediat epizodul *secundum artem*[2] în stil de reportaj.

Este lucru de însemnat că, la Eminescu, chiar articolul de gazetă a rămas curat de jargonul jurnalistic al vremii ; la Caragiale efectele acestui jargon au pătruns pînă în producția propriu-zis literară. Vorbirea aceea, prostește franțuzită de nesfîrșiți licențiați în drept, era acum jumătate de veac o putere de care un Eminescu, cu lecturile lui excepțional de variate și de in-

lense, abia putea să scape. Și apoi el era om de singurătate, absorbit în reflecție și visare; Caragiale avea sociabilitatea excesivă a meridionalului: vorbirea lui este în total mult mai tipică decît a celuilalt și se supunea doar exclusiv idealului clasicist al corectitudinii absolute.

În *Păcat*, neologismul gazetăresc și avocățesc face tot felul de pete dizgrațioase și absurde în povestire. „...Ce face atîta *sensație*?... A făcut o nepomenită *sensație* popa... Mitu în hainele nouă a făcut *sensație*... *Succesul colosal* și *spontaneu* n-a *afectat*... Cînd scăpat cu totul de *vermină* l-au îmbrăcat în mintean... Popa a făcut o *elocventă apărare a cauzei* sale... Cuvîntul *oratorului cîștigase* pe *asistenți*... *Tonul magistral* și *sever* trebuia să *răstoarne impresia* ce preotul *obținuse cu elocvența-i sentimentală*... Popa înțelese că *inspirația* nu trebuie căutată departe..." Aceste intervenții ale povestitorului, cu intenție interpretativă, uneori ironică, pline de exces neologistic, vin ca o grotescă parodie pe fondul serios și rural al povestirii. Aceeași subiectivitate verbală, naivă și indiscretă alterează tonul povestirii și în *Făclia de Paște*. Evident, scriitorul amestecă povestirea propriu-zisă cu reportajul. Efectele aceste ale stilului de jurnal au fost atît de tari, încît pînă și în *Kir Ianulea*, unul din cele din urmă și mai mature produse ale artei lui Caragiale, ori în fragmentul de poveste care-i ultima bucată rămasă de la dînsul (amîndouă lucrări de hotărîtă intenție arhaică și populară), te lovești încă de modernisme enorme ca: „(daruri) *prețioase*", „*credit*", „*cazarmă*", „(mă gîndesc) la *viitorul meu*", „(cît îți sunt de) *recunoscător*", sau chiar un franțuzism patent ca acesta: „împărații și-au ridicat glasurile lor împotriva apucăturii lui Roșu-împărat, *în care vedeau* o amenințare primejdioasă pentru *siguranța* lor".

De la procedări din vechi consacrate îi vine, cred, lui Caragiale ideea rudimentară de a agrementa povestirea cu polemice și alte suplimente artificioase, cum este pagina de ironii în care sunt așa de inutil plăzmuiți și distruși cei doi studenți în *Făclia de Paște*; ori, în *Păcat*, epizoadele satirice, cu desăvîrșire parazitare, cu

judecătorul mituit de popă și polițaiul care fură punga popii căzut în leșin, sau parodia (minunată în ea însăși) aninată la sfîrșitul schiței *Două loturi*.

Apucătura generală de a însemna prea gros intențiile și concluziile, de a construi uneori prea logic și a da tablourilor o geometrie prea vizibilă — toate aceste îmi par să fie roade ale aceleiași îndărătnice plecări către o veche estetică naiv didactică.

Gîndindu-mă la aceste negativități am scris adineaori că publicul nu-i singur vinovat dacă arta lui Caragiale este astăzi învechită. Trebuie luat seama numai că publicul care simte aceste detalii urîte ale operei este altul, și mult mai redus decît acel despre al cărui modernism am vorbit acolo. Singur, acestui public redus se adresează cele ce voi spune de aici înainte.

*

„Simt enorm și văd monstruos" — zice Caragiale în chip de concluzie după ce descrie exasperarea nervoasă a nopții în *Grand-Hôtel Victoria Română*. Bucata întreagă are caracter hotărît de reminiscență acută, și cine a cunoscut artistul se oprește la cuvintele de mai sus ca la un deosebit semnal: ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci rezumă un temperament și lămuresc o metodă artistică. În general, acest om simțea enorm; aparatul său psihic era oricînd gata să interpreteze excesiv. Toată producția lui mărturisește această pornire. În grav ori în ridicul, construcțiile lui poartă semn de fundamentală violență. Orice caracter al lui este un exces, orice situație o culminație. Maniile verbale ale persoanelor nu sunt decît una din particularitățile tipice ale sistemului său natural. Astfel dispus și îndreptat cu deosebire spre comic, talentul lui a fost inevitabil consacrat caricaturii. Cînd a vrut să arate cu un exemplu mecanismul artistic, Caragiale numaidecît s-a dus cu gîndul la metoda specific caricaturistă, și a descris pe ștrengarul care reduce pe domnul profesor la nasul și la rigla lui, făcîndu-le atît de comice, cum niciodată n-au putut fi în impresia directă.

Să constați că o lucrare care poartă cu enormă evidență pecetea geniului caricaturist — exagerează, este

fără îndoială de prisos. De aceea, probabil nimic nu se obiectează mai des acestui artist decît că exagerează. O caricatură poate fi desigur greșită, atunci cînd autorul agață figurii detalii străine caracterului ei autentic, falșificînd imaginea prin sporuri parazitare — cum s-a întîmplat cu republicanismul Miței, pe care-l tot constată cu neostenită satisfacție publicul critic. Dar trebuie o deosebită slăbiciune de atenție pentru ca să tot descoperi, în general, că o caricatură exagerează impresiile normale.

Cine nu primește că arta de care vorbim este esențial caricaturală, poate întreba, din principiu, „dacă unele situații și expresii nu sunt exagerate din punct de vedere al chiar realității pe care vor să o reproducă", ori să regrete „lipsa aproape desăvîrșită a părților mai bune ale naturii omenești". Dar este mai întîi de întrebat dacă opera aceasta vrea să *reproducă o realitate*. Fiindcă cele ce am spus implică un răspuns negativ — caricatura nu *reproduce realități*, ci le supune la un maximum de stilizare — obiecțiile lui Maiorescu citate aici pierd orice înțeles.

Dar, în privința raportului construcțiilor artistice cu „realitatea", au spus alții, vorbind de Caragiale, lucruri care mi se par cu deosebire stranii. Gherea „constata" următorul neajuns al *Nopții furtunoase*: „analiza psihică a tipurilor nu-i destul de adîncă... Adîncile mișcări sufletești care caracterizează mai ales pe om, ori lipsesc, ori sunt făcute cu mai puțină măiestrie decît caracterizarea tipului exterior." Nici în *Scrisoarea pierdută*, adaugă Gherea, „analiza sufletească a eroilor nu-i destul de adîncă". Purtat, cum cred, de aceeași psihologie optimist umanitară, Ibrăileanu întrece, pare că, pe Gherea, cînd întreabă: „Oare Miticii, Georgeștii, Protopopeștii n-au nimic omenesc în ei?"

Nu-mi pot închipui cum vedea Gherea, în fantazia lui, pe Zița, pe Dandanache, pe Cațindatul, ori pe cine vreți, „adînciți" prin analiză psihică; și deloc nu pot înțelege pînă unde și cum vrea Ibrăileanu să fi fost întinse biografiile figurilor din care și-a construit Caragiale tablourile. Mă gîndesc dacă amîndoi acești interpreți sociologi, în argumentarea lor, admit că acele

figuri „adîncite" şi complectate după dorinţa criticii urmează să fie întrebuinţate de *acelaşi* artist, în *aceleaşi* funcţiuni estetice? Dar aşa ceva nu se poate. Dacă adînceşti psihicul lui Spiridon sau al Didinei, şi cercetezi cu largă simpatie umanitară faptele şi întîmplările doamnei Miţa Georgescu în afară de excursiunea de la Sinaia, suprimi piesa, schiţa şi pe artistul Caragiale, şi imaginezi altceva în loc.

Ce? Tot aşa ai putea să întrebi ce mutră vor face în biserică sau pe patul de moarte ţăranul acesta care varsă după beţie, în tabloul olandez pe care-l am acum dinaintea ochilor, sau lansquenetul care, în gravura de alături, turbură din toată inima fustele unei burgheze vesele. În evul mediu se zugrăvea uneori în acelaşi cadru o figură în situaţii diverse, după vîrstă, ocupaţii şi atitudini; poate că procedarea aceasta răspunde consecvent cerinţelor de artă instructivă şi moralizatoare care se ascund în obiecţiile cu aparenţă psihologică ale celor doi literaţi cu care mă cert aici. Perspectiva deschisă de asemenea postulate este haotică, cum neapărat trebuie să se întîmple cînd încerci să compari un lucru empiric determinat — aici: opera în toate detaliile pozitive ale structurii sale — cu ceea ce acest lucru *nu* este. Întreprinderea e fără capăt posibil. De la saloanele arhisentimentalului Diderot pînă mai deunăzi, era obicinuit să imaginezi, duios ori patetic, biografia figurilor, să dezvolţi consideraţii istorice şi poetice asupra peisajelor. Cu cît s-au deprins oamenii a deosebi mai limpede arta şi impresia specific estetică de alte complexe psihice, cu atît s-a văzut mai clar caracterul rudimentar şi bogat în confuzie al acestor exerciţii moralo-literare.

Negreşit, orice scriere este un pretext nesecat de asociaţii: cele cîteva mii de cuvinte care o formează le poate fiecare cetitor întrebuinţa astfel. Cuvintele sunt nişte imperative pe care, cu înţelegerea şi fantazia lui, fiecare le execută divers. Exploatarea unui produs artistic ca izvor pentru istoria socială este nediscutabil legitimă. Dar pentru buna reuşită însăşi a unei asemenea întrebuinţări istorice, trebuie mai întîi determinată structura specifică a lucrării şi, din aceasta, felul de

obligaţii intelectuale contractate de artist prin sistemul de forme pe care ni-l oferă.

Se pare că în faţa operelor de artă asociaţiile cele mai lăturalnice năvălesc cu o grabă singulară, ca şi cum mintea caută cu toată puterea pretexte pentru a scăpa de atitudinea specific estetică. Valorile estetice sunt cele din urmă diferenţiate în conştiinţa civilizată; această diferenţiere este adesea nestabilă, şi arta-i lesne confundată cu tot felul de pretinse rude ale ei.

*

Caricatura în opera lui Caragiale este îndeobşte eminent amuzantă. Caragiale a fost un demon al veseliei. Gherea pare să fi simţit aceasta, cînd îl acuza că rîde cu poftă. Se înţelege că acest neobosit moralist porneşte de aici numaidecît un plan pentru un Caragiale cum ar fi trebuit să fie: să simtă amărăciune, să se revolte, să rîdă cu adîncă seriozitate; şi arată că acest autor a fost cum nu trebuia să fie, pentru că n-avea „idealul trebuincios". Gherea era foarte tînăr cînd gîndea acestea; în anii lui de plină maturitate se liberase desigur de multe din ortodoxismele inutile şi naive ale tinereţii. Dar citatul din urmă ilustrează strălucit efectele ciudate ale interpretării literare prin asociaţii absolut moralistice, şi trebuia să-l adaog celorlalte pentru completarea scurtului meu referat asupra acestei metode. Şi aici discipolul ajunge mult mai departe decît învăţătorul: din toată producţia lui Caragiale, Ibrăileanu scoate cu hotărîre informaţia că scriitorul trebuie să fi fost un om foarte rău, nesimţitor chiar la drăgălăşiile neastîmpărate ale celor mai inocenţi copii, şi că prigonea chiar căţeii cînd îi bănuia că nu ţin, prin educaţie şi din tot sufletul, de partidul conservator.

Astăzi, în faţa operei isprăvite, doar spirite prea zelos politice mai perchiziţionează poate după intenţii de partid. Raoul şi „le Général Grégorachko", Gudurăii, Edgar Bostandaki, Stasache Panaiatopolu şi tot neamul nu sunt însemnaţi prin culoare de partid; doar despre cele două grupe de la început aş zice că sunt conservatoare. Dar avea culoare de partid Guvidi, contempo-

ranul lui Zibal și al popei Niță? Și de unde-i sigur că partidul cucoanei Joițichii nu-i conservator? Agamiță cel puțin este categoric „rumânu imparțial!"; și-i lucru însemnat că acest triumfător cumulează superior calitățile lui Cațavencu cu ale lui Farfuride. Dandanache este o concluzie de geniu. Caragiale povestea adesea în ce trudă de nedumerire îl ținuse lungă vreme contrastul dintre cele două eminențe: Farfuride-Cațavencu, și ce violentă satisfacție l-a cuprins cînd i-a izbucnit în minte soluția strălucitoare a figurii culminante.

Să lăsăm dar partidele: „materialul este al națiunii!"

„Națiunea" nu-i poporul românesc, ci acea societate orășenească care se afirma purtătoare a unei conștiințe de cultură nouă, indiferent de calitatea ei rudimentară ori nu. Această națiune este de caracter hotărît meridional, și prin aceasta ea a fost un excelent stimul pentru instinctul caricaturist și verva veselă a lui Caragiale. Între apucătura artistului și caracterele cele mai vădite ale societății în care a lucrat s-a stabilit o fericită colaborare. Vioiciunea sudică este un reactiv energic, care face să apară ridiculele în forme cu deosebire tari. Prostia care stă latentă într-o masă umană nordică, flegmatică, tăcută, se degajează viu și colorat în focul exuberanței meridionale. Orice român care a trăit mai lungă vreme în mijlocul vreunui neam nordic a trebuit să constate această deosebire. Într-o societate meridională atenția îți este numaidecît lovită de numărul mutrelor excesiv accentuate, la psihic, în atitudini și costum, mutre care neapărat provoacă intenția caricaturistă. Vanitatea, puternic manifestată la toți sudicii, a fost, și este încă, la noi, considerabil sporită prin accelerarea anormală a strămutării indivizilor dintr-o sferă socială într-alta prea depărtată. Și trebuie amintit că asemenea strămutări n-au fost numai înăuntrul societății, ci această societate, în total, a făcut saltul violent, lumea aceasta în întregul ei a trebuit să fie o parvenită față de cultura europeană spre care a fost în scurt aruncată. Cînd Cațavencu țipă: „Nu voi să știu de Europa; eu știu numai de România mea" — el nu aruncă numai o hiperbolă demagogic-patriotică, ci re-

zumă, grosolan dar adevărat, stări sentimentale care circulau, mai bine ori mai slab ascunse, prin sufletele multor bărbați eminenți ai țării, indiferent de cultura sau culoarea lor politică. Cu atît mai iritată trebuia să fie vanitatea socială și națională, cu atît mai bogată recolta de comic în lumea aceasta silită la adaptări multiple și repezi, expusă prin urmare la toate stîngăciile fatale acestor adaptări.

Din materialul acesta, pregătit cum era de necesitățile istorice, s-au impus cu deosebire geniului caricaturist acele care natural erau mai gros accentuate. Potrivit predilecțiilor sale pentru vechi metode dramatice ori narative, Caragiale a dat adeseori figurilor lui mecanism de marionete, dar excepționala lui capacitate de observare le-a făcut să fie păpuși de caracter, dotate, printr-o strictă îngrijire artistică, cu o minunată putere de exactă evocare. Comicul acestor figuri este eminent vesel. Și în această privință temperamentul artistului a fost special favorizat de anume calități ale modelelor.

Lumea aceasta, de care se îngrozesc atîta judecătorii moralicești ai lui Caragiale, îmi pare mie că se deosebește printr-o vastă lipsă de perversitate. Vorbesc de modelele reale, nu de preparatele artistului. În societatea nouă românească ticăloșiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenței; acești oameni fac rău fără să păcătuiască. Perversitatea, viciul adevărat și tragic nu sunt cu putință decît acolo unde, printr-o îndelungată și profundă constrîngere morală și religioasă, s-au putut forma acele duplicități și conflicte din care se naște cunoștința complicată a binelui și răului moral. O lume care să fie mai ignorantă în această știință decît lumea în mijlocul căreia a creat artistul Caragiale ar fi, cred, greu de găsit în tot cuprinsul societăților istorice. Acești români orășeni îmi par deopotrivă de candizi, în bine ori în rău. De aceea teatrul nordic, poate cel mai specific extract artistic din torturile intime întreținute prin veacuri de confesionalul catolic și apoi de morala protestantă, se prezintă obișnuit cu o esențială și uneori grotescă falșitate pe scena românească, în jocul candizilor noștri actori; pentru dînșii

cuprinsele sufletești pe care se bazează acel teatru nu pot să fie decît o cimilitură indiferentă.

Așa pot înțelege de ce figurile lui Caragiale sunt atît de radical amuzanțe, și că acest artist atît de sigur s-a ferit să „adîncească" psihologia persoanelor după formule luate de aiurea.

*

Un sentimentalism gros umfla literatura care se fabrica în jurul lui Caragiale. În cîteva parodii, care ar putea servi minunat pentru educația stilistică în școli, maestrul caricaturist a preparat și demonstrat această manieră cu luminoasă exactitate. De două secole sentimentalismul este baza cea mai comună a esteticii majoritare. Acum în urmă am avut operete umanitare, cu greve și conflicte de interesantă psihologie, care procură micilor reporteri și voiajorilor de comerț momente de neuitată înălțare sufletească. Dar metoda sentimentală are efecte mult mai subtile, care se strecoară în producția artistică sub forme variate, nu totdeauna ușor de identificat.

Este o constatare de tot comună că în special oameni de cel mai aspru practicism, de la directorul de bancă, cu eleganța lui mai mult ori mai puțin autentică, pînă la cîrciumarul proaspăt milionar, adoră cu absolută necesitate romanța, cromolitografia și drama, adică filmul pe motivele cele mai generoase, cu figurile cele mai trandafirii posibile. Originea istorică sau motivele psihologice ale fenomenului nu mă interesează acum; n-am nevoie de asemenea elemente pentru ca să constat următorul efect: afirmarea gusturilor sentimentale este un mijloc simplu și popular, pentru a prezenta celorlalți o idee foarte favorabilă despre propria ta persoană. Acest mijloc servește deopotrivă autorilor și consumatorilor literaturii corespunzătoare. De aceea este cu deosebire imprudent pentru un producător de artă să renunțe cu totul la ingrediente sentimentale. Primejdia este atît de mare, încît chiar un admirator adevărat și priceput l-a declarat pe Caragiale om rău; și faptul s-a întîmplat în cuprinsul unei serioase analize istorice. Ce fel se judecă în sfere profane, și din ce în ce mai profane, se poate închipui îndată și ușor

constata. Prin eliminarea sentimentalismului, Caragiale și-a asigurat un capital solid de antipatie, uneori declarată, mai adesea mascată; și cîteodată e o distractivă operație să surprinzi varietățile acestei antipatii.

Povestea lui Cănuță, catastrofa casierului Anghelache, tabloul de cîrciumă în *Ultima emisiune* îmi par cele mai categorice cazuri în care se poate vedea felul cum se păzește Caragiale, cu simțul lui artistic ferm și curat, de orice abatere sentimentală, tocmai în situații pe care debitanții de literatură generoasă le-ar năclăi inevitabil în siropuri de cofetărie suburbană.

Intîmplările băiatului Cănuță sunt triste și amare, inima bunicăi este firește plină de duioasă durere pentru nepotul care, tocmai în noaptea cînd împlinește treisprezece ani, bătut și degerat, plînge pe marginea lăzii și se șterge cu căciula la ochi; sfîrșitul lui nenea Anghelache este o tragedie stranie și exasperantă, iar grupul cerșetorilor, atît de semnificativ împlinit cu aparița popei, el însuși un tip deosebit de cerșetor al orașelor noastre, este o cadră strîns umplută cu mizerie concentrată. Toate aceste „subiecte" sunt o colecție aleasă de pretexte pentru dezvoltări duioase și comentarii emoționate; cu atît mai tare se vede, în tratarea pe care le-a dat-o Caragiale, respectul strict și consecvent, simțul delicat al artistului pentru obligațiile pe care le-a luat față de atenția și fantazia cetitorului.

Aceste obligații autorul le execută de obicei dramatic și pitoresc, două elemente care, împreună cu fundamentala lui pornire caricaturistă, formează temelia metodei sale artistice. Actul al treilea din *Scrisoarea pierdută* Caragiale îl condamna ca o greșeală ce, de hatîrul pitorescului, strică mersul dramei pure, judecată unde se arată iarăși respectul vechi al omului către dogma clasicistă, care prescrie drame geometrice cu accelerare absolută a intrigii. Dar asemenea simpatii teoretice sunt fără putere față cu necesitățile interne ale talentului, ca și față cu cele istorice. De două secole aproape așa-numitul pitoresc a ajuns din ce în ce mai constitutiv în toată arta; iar Caragiale prin natură a fost condamnat la observarea detaliului plastic. Și apoi, el vedea scenic, prin urmare cu atît mai inevitabil plas-

tic, fiindcă acea viziune a lui era doar modernă, și nu clasicistă, cu voia, ori fără voia lui. Dovezi imediat izbitoare despre această vedere plastică scenică: afacerea cu spițerul povestită de Iordache, raportul lui Ghiță despre întrunirea de la Cațavencu, întîmplarea lui Jupîn Dumitrache cu amploaiatul Rică — toate mărturisesc o insistență pitorească, ce nu pare comună în teatru. Trebuința însăși de a începe dezvoltarea dramatică prin asemenea concentrare de relief și culoare narativă este simptomatică: Caragiale construia natural din valori perceptuale, ca tip eminent estetic.

Cu vremea, relieful și culoarea s-au accentuat tot mai mult în arta povestitorului. Dezvoltarea aceasta este cu deosebire vizibilă în paginile de poveste, cele din urmă rămase de la dînsul: aici numai tonul exterior este întrucîtva acel obișnuit în poveștile populare, iar structura schematică esențială stilului acestora este înlocuită cu detalii de roman istoric și fantastic. Mai puțin accentuată, dar tot atît de incontestabilă se arată procedarea plastic scenică chiar în *Povestea* mai veche a celor trei feciori de împărat îndrăgostiți de sora lor de suflet: dar în această scurtă istorie interesează mult mai tare tonul humoristic cu care e înveselit motivul popular.

Fără îndoială, humorul primează ca mijloc pentru a fixa și menține distanța estetică. Metoda apare clar în felul cum se așază și se îmbină amănuntele posomorîte ori jalnice în schema aproape caricaturală a soartei și caracterului lui Cănuță. Mai complexă este procedarea în cazul lui nenea Anghelache. Orice eventuale pretexte de sentimentalități sunt prevenite și oprite între violențele atît de judicioase ale casierului, care de la început dau întregului tablou un ton definitiv serios și bărbătesc, și apariția, în chiar inima dramei, a camaradului înțepenit pe scaunul cafenelei în paroxismul beției, amestecînd maniac zahărul în ceașca cu cafea. Prin această figură de diversiune se oprește cu măiastră băgare de seamă orice orientare unilaterală a interesului, și atenția este fixată în echilibrul specific contemplativ.

Deosebit între toate compoziţiile acestui artist este acordul de tonuri poetice şi fantastice cu un comic prin excelenţă ştrengăresc în *Calul Dracului*. Aici contrastele, gradaţiile, modulările sunt de o virtuozitate unică, chiar la acest devotat al îngrijirii artistice. În liniştea somnoroasă a tabloului de seară se porneşte dialogul viu în care fiecare replică este esenţă de exactitate humoristică. Baba e mai întîi iscoditoare şi plină de atenţie maternă către băiatul drumeţ. Printr-o schimbare diabolic surprinzătoare a tonului, scena se face grotesc erotică. Trecerea între aceste accente aşa de violent opuse este superior realizată prin scena cu somnul băiatului : cu mîna blîndă şi curioasă baba descopere unul după altul atributele de satir tînăr ale adormitului. Apoi, nouă schimbare de ton şi perspectivă : baba se preface în zînă ; perechea batjocoritor grotescă face loc unui grup erotic în toată strălucirea prestigioasă a tinereţii. La urmă, cîntecul babei cerşetoare iar începe ; dar acum, după ce s-au dezvelit comorile şi farmecele sale diavoleşti, milogeala ei peltică are o surprinzătoare şi misterioasă rezonanţă : la început simplu humoristică, figura se arată acum într-un acord în care răsună cu straniu farmec amintirea frumuseţilor ei fantastice, închisă în comicăria vicleană de la început. Motivul acesta a fost tratat de Gogol într-o poveste foarte lungă. Comparaţiile literare sunt adesea o proastă şi stearpă ocupaţie ; pentru *Calul Dracului* povestirea lui Gogol ar putea cel puţin să arate complet şi elementar cum se manifestă în stilul narativ un talent fundamental dramatic ca al lui Caragiale, şi că Gogol este probabil unul din cei mai înceţi povestitori între acei ce mai pot fi cetiţi astăzi fără prea mare nerăbdare.

Forma vorbirii în Caragiale este cu deosebire dictată de orientarea dramatică a fanteziei sale : scurtimea lui mult citată, cu replicele indicate adesea numai prin pauze, exclamaţii ori întrebări acumulate, este rezultatul exasperat al unei viziuni interne extrem de vii. Artistul nu ştie cum să scape de vorbă, ca să-şi arate cît mai direct figurile care debordează încetineala şi uscăciunea abstractă a cuvîntului.

Născută din astfel de porniri și formată cu acest sistem de procedări estetice, care toate se îndreaptă spre detaliu concret și sunt menite să ajungă la relief și culoare, opera aceasta trebuia să fie esențial variată. Nici pentru comedii nu mi se pare dreaptă observația lui Maiorescu, care vorbește de „oarecare monotonie" a figurilor. Numai dacă ridici aparențele vii la definiții și scheme, și constați, de exemplu, că în toate trei piesele se găsește aceeași treime : bărbat-soție-amant, poți vorbi de monotonie. În felul acesta însă toată arta se poate monotoniza în cîteva duzini de figuri și situații. Este o greșeală tipic filozofică cu care ne întîlnim aici, ca și în lauda adusă de același critic filozof *Făcliei de Paște*, cînd scrie că Zibal nu-i un ovrei oarecare, ci *ovreimea*, și afirmă energic că aici stă valoarea estetică a figurii. Este explicabil ca filozoful să simtă o deosebită satisfacție cînd poate clasa impresiile după specii ; dar a scoate din acest sentiment, propriu unui anume tip intelectual, norme estetice generale arată numai perplexitatea spiritului abstract față cu iraționalul specific formelor autentic estetice, care nu se nasc din definiții, nu tind la concluzii, n-au nici un înțeles conceptual.

*

În proiectul de comedie rămas de la Caragiale se află schițată o persoană foarte elegantă, care se numește *Pulchérie*. Este, ce-i dreptul, fiica lui Chiriac, fostul tejghetar al lui Dumitrache Titircă — dar : automobil, Riviera, rallie-papiers, garden-parties... Cu iertarea cetitorului, adaog eu la notele date de autor încă una : judecînd că de un sfert de secol societatea bucureșteană este compact formată din cunoscători hotărîți și consumatori febrili de pictură, pot fi sigur că acea persoană adoră și cumpără tablouri fără preget. Mai ales ea negreșit trebuie să știe, fiindcă de atîtea ori a cetit în franțuzește că tablourile olandeze sunt opere de artă superioare, oricît de triviale ori brutale ar fi motivele în aceste lucrări, a căror valoare este, de altfel, definitiv garantată prin prețul lor pe piața lumii. În sfîrșit, această damă cunoaște perfect principiul că adevărata

putere a talentului artistic se arată tocmai prin aceea că învinge și domină orice subiect. Cu nici un chip însă nu cred că am putea-o îndupleca să aplice aceste idei estetice largi lucrărilor lui Caragiale; un resort tainic și delicat o oprește strict să strămute principiul de la Amsterdamul secolului al XVII-lea la Bucureștiul de la anii 1880 și următorii.

Persoane mai puțin cultivate decît Pulchérie refuză total să numească estetică o imagine oarecare, literară, ori figurativă, dacă nu închipuiește siluete de o anumită eleganță; pentru aceste persoane, estetic, neapărat, înseamnă: binecrescut, ori cuvîntul n-are nici un înțeles. Vizualitatea și-o cultivă zelos această clasă de oameni cu numere din *Femina* și din *La vie au grand air*[3]. Asemenea public este, dacă se poate, și mai neînduplecat decît Pulchérie, față cu tardivitățile lui Caragiale. Rămîn dar să se bucure, în chip demn și adecvat, de operele acestuia, numai acei ce din adîncă pornire naturală le vor aplica principiul pe care fiica lui Chiriac îl cunoaște bine din franțuzește, dar numai cu exclusivă aplicație la maiștrii olandeji. Pentru un autor român aceasta înseamnă dezastru absolut.

*Viața românească*, nr. 6, 1922, p. 392.
*Artiști și idei literare române*, București,
Editura Adevărul, 1930.

## INTRODUCERE*

„Sunt vechi, domnilor" — era vorba favorită a lui Caragiale, cînd se certa cu prietenii pentru idei, pentru idei de artă mai cu seamă. Părerea populară atribuie artiștilor ca atare un conservatism din naștere. Nu interesează aici să verificăm principiul acestei generalizări curente, ci numai întrucît acea coincidență e, în anume caz, evidentă, să căutăm a preciza condițiile

* La *Opere* — I. L. Caragiale, vol. I. Ediție îngrijită de Paul Zarifopol. Ed. Cultura națională, 1930.

în care ea se arată acolo. Caragiale avea un spirit de o rară mobilitate; prefacerea simpatiilor lui intelectuale în antipatii era fenomen cronic, de care prietenii lui toţi erau deprinşi a se amuza. Totuşi, e adevărat că simpatia lui pentru ceea ce e vechi, în artă cel puţin, era oarecum sistematică. Cred că acest conservatism ferm, care izbucnea numaidecît în dispreţ agresiv pentru orice i se părea abatere obraznică şi proastă de la adevărurile bine hotărîte, era, probabil, mai întîi un semn firesc al energiei unui talent care se simţea sigur pe ce apucase odată să ştie şi refuza cu superbă îndîrjire orice i se părea măcar o umbră de obiecţie la cele hotărîte ca bune şi învăţate ca atare. Era poate şi lenea lui de oriental adevărat care-l îndemna să fugă de osteneala supărătoare, inevitabilă în orice revizuire serioasă a ideilor noastre cele mai confortabil fixate. Presupun, în sfîrşit, că aceste viguroase fatalităţi interne ale omului au fost întărite de o împrejurare exterioară. Prin cariera sa elegantă şi sigură de elită triumfătoare, „Junimea" îşi dezvoltase o încredere în sine foarte solid accentuată. Această încredere, cu deosebire pitoresc purtată de şeful politic al grupului, a avut încarnări diverse şi, se înţelege, inegal reuşite. Îndeosebi la „Junimea" din Bucureşti, dacă nu se afirma categoric, se dedea cel puţin a înţelege, între membrii tineri, că, de exemplu, *Faust* cu greu ar putea fi în vreun alt punct de pe glob atît de adevărat priceput şi exact preţuit ca în cercul *Convorbirilor*; iar cine trecuse pe la cursurile maestrului unic Maiorescu rămînea sigur că poate vorbi cu definitivă indulgenţă despre Oxford, Paris ori Goettingen. Se formase astfel, în sînul acelui cerc, un specific extract concentrat de mîndrie naţională, monopolizat, fireşte, pe seama grupării, şi cu care membrii ei se parfumau, negreşit, cu atît mai simţitor cu cît erau mai tineri, dar care făcea, putem crede, atmosferă generală pentru toate vîrstele. Caragiale tînăr a trăit în acel aer, şi e de bănuit că natura lui vioaie a adoptat cu personal exces optimismul acela juvenil şi naţionalist: uşor şi comod devenea, pentru dînsul, moft şi gogomănie orice era nou, străin de valorile irevocabil consacrate, ori, mai cu seamă, de-a dreptul opus

lor. Însă, negreşit, trebuie aici să ne amintim îndată că inovaţiile specific române pe care le zeflemisea „Junimea" cuprindeau esenţial comori de comicărie. Natura talentului lui Caragiale şi conservatismul „Junimii" s-au întîlnit pentru o colaborare eminentă. Atîta numai că inovaţiile române au compromis, în ochii lui Caragiale, noutatea ca atare. Pînă în anii din urmă ai vieţii, el persifla ori invectiva, pe necititele şi nevăzute, teatrul lui Ibsen ori al lui Strindberg, aproape ca şi cum ar fi fost, şi ei, nişte stîlpi ai progresismului român de la 1860. Era o obstinaţie ce nu se mai poate înţelege ca rezistenţă a cunoscătorului de meserie. Aşa s-a făcut ca arta lui să fie în adevăr o artă veche. Unele părţi din publicul românesc actual se grăbesc a o numi — învechită. Această grabă e un simptom bun pentru caracterizarea acelui public. Pentru Caragiale ea probează, cred, numai că fondul şi direcţia satirei sale irită foarte rău, e deci încă foarte vie.

E greu totuşi a tăgădui că procedările lui artistice sunt adesea vechi, în înţelesul de: perimate. Socotesc că, printre oamenii astăzi în viaţă, sunt unii tocmai astfel aşezaţi în timp ca să poată simţi viu opera lui Caragiale şi, în aceeaşi vreme, să poată imagina relativitatea ei istorică. Pentru filologii viitorului depărtat, cînd se vor sili, după cum le e meseria, să închipuie, în scheme şi fantasme fragmentare, ceea ce trăim noi astăzi şi am trăit ieri şi dăunăzi, consemnarea gîndirii şi simţirii noastre, a acestora care am fost contimporani maturi ai lui Caragiale şi suntem şi ai generaţiilor tinere de care opera lui începe acum a se îndepărta, va fi un material ce, mai adînc poate decît oricare altul, va lumina şi va colora viziunea lor istorică despre vremile noastre.

*Calendarul Claponului*, pe anul de la Mahomet 1295, de la Hristos 1878, este dedicat „cocoanelor şi demoazelelor din toate mahalalele, fundăturile şi marginile Bucureştilor, precum şi tutulor monşerilor, becheri şi familişti". Aşa începe tînărul scriitor: amuzînd mahalaua, ca să o studieze. „Gogoşile" din *Claponul*, anecdote, dialoguri, schiţe şi calambururi groase revin şi stăruie în *Moftul român*. Amuzarea şi persiflarea ma-

halalei au mers multă vreme împreună. În germene, însă, apar, în *Claponul*, și *Momentele*. Sunt acolo trei schițe de încornorați, pregătiri semnificative pentru figurile de soți blajini sau comozi din *Diplomație*, din *Tren de plăcere*, din *Lună de miere*, din *Cadou*; iar una din acele schițe ale începătorului — istoria cetățeanului Ghiță Calup — a intrat de-a dreptul în *Noaptea furtunoasă*. Însă cu deosebire simptomatice pentru orientarea artistului sunt tipurile dezvoltate, în foița umoristică din 1877, sub titlurile *Șotrocea și Motrocea** și *Leonică Ciupicescu*, retipărite cincisprezece ani mai tîrziu în *Moftul român*, unde Șotrocea și Motrocea se prefac în definitivii Lache și Mache, pe cînd Leonică Ciupicescu era din capul locului un nume creat artistic, primul de felul acesta în colecția clasică a lui Caragiale. E un nume care nu mai e făcut după vechea procedare a aluziei naive la caracterul personajului.

Lui Caragiale îi plăcea să repete că *Momentele* au fost precedate, în chip determinant, de *Copiile de pe natură*. D-l Iacob Negruzzi își luase motto din Boileau:

La nature, féconde en bizarres portraits,
En chaque âme est marquée à de différents traits,
Un geste la découvre, un rien la fait paraître...[1]

— iar în *Prolog* domnia-sa zicea:

Eu am privit în juru-mi l-a noastră omenire,
*La număr fără margini, cu gîndul mărginit...*

Îmi pare neîndoielnic că Vespasian și Papinian, Ghiță Titirez, donjuanul de la Arhivă, și Tache Zimbilă prevestesc figurile de studenți naționaliști și carieriști, de politiciani fără obraz, de funcționărași și crai suburbani ai lui Caragiale, așa cum cuconul Pantazachi și cuconul Manolaș din *Un drum la Cahul* ne prevestesc, pare că, provincialii cinstiți, și neadaptați, pînă la tragic, ai d-lui Brătescu-Voinești, sau comic nenorociți ai d-lor Bassarabescu și Pătrășcanu. În afară de înrudirea ideologică — la Caragiale, ca și la d-l Negruzzi, micii-burghezi sunt văzuți cu optica boierească — procedarea

* Corect: *Smotocea și Cotocea*.

artistică, clasic tipizantă, e aceeași. Dar unde la vechiul și spiritualul junimist era notare diletantică, adesea rudimentară, e, la Caragiale, execuție artistică : de la schițele din *Claponul* apare caracterizarea intensă prin dialog, care dă povestirii relieful și iuțeala aceea unică. Pe Caragiale l-am auzit adesea clasîndu-se printre „moraliști", în înțelesul pe care cuvîntul îl are în uzul francez : constructor adică de tipuri și portrete, și e sigur că versurile lui Boileau din fruntea *Copiilor de pe natură* cuprind o caracterizare exactă a metodei sale. Din metoda clasică face parte și construirea nu rareori călăuzită de intenții didactice, vizînd ceea ce numea el, la bătrînețe : înțelepciunea poveștilor și proverbelor orientale. Din cea dintîi tinerețe, Caragiale s-a interesat cu dragoste de Anton Pann.

Construirea tipului se exagerează uneori pînă la mecanizare, și, negreșit, excesul acesta e cu deosebire vizibil la începător. Șotrocea și Motrocea din *Claponul* sunt doi automați prea dinadins arătați ca atare : artistul vrea tot timpul să simțim că cele două păpuși nu se deosebesc una de alta decît pentru că el vrea să tragă acum o sfoară, acum alta. Îndeosebi Leonică Ciupicescu, împietrit în încercările lui de căsătorie periodice, ne întîmpină, familiar, cu ticul său verbal — lac să fie, broaște destule — ca figură deplin carageliană.

În același an, 1880, apar, în *Convorbiri literare*, *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă și *Amintirile din teatre* ale lui Caragiale. Zece ani mai înainte se publicase în aceeași foaie *Făt-Frumos din lacrimă*. Un început de vreme literară nouă se afirma astfel cum nu se poate mai hotărît. Lirică și romantică, pe alocuri pînă la stîngăcie poate, viziunea fantastică a poetului, cu splendidul ei pitoresc și mitologic și cosmic, cu mișcarea măreț înceată a faptelor, e, poate, mai aproape de narațiunea pură decît scenele strînse sub accente scurte ale celorlalți doi. Cu toate deosebirile, povestitorul Creangă e aproape tot atît de dramatic cît Caragiale, cel predestinat teatrului. Dialogul lui Creangă, cu indicațiile de mișcări și atitudini, în *Amintiri*, dar nu mai puțin în *Soacra cu trei nurori* sau în *Moș Nichifor Coțcarul*, sunt făcute ca să creeze intens figurile ; iar mer-

sul întîmplărilor e continuu îndreptat astfel ca să culmineze în crize.

*Amintirile din teatre* sunt însă, propriu-zis, tablouri sclipitoare de comedie. Anecdota e aleasă și stilizată teatral; personajele, oricît de fugitiv schițate, devin, în cîteva replici, tipuri și caractere. Și, ca în povestirile de mai tîrziu, Caragiale arată și aici puterea lui excepțională de a încadra acțiunile în evocări fulgerătoare de vremi și locuri. Solomonescu, care e și cîntăreț la Biserica dintr-o zi și artist dramatic, nu pronunță niciodată curat numele proprii străine și neologismele; grecul creditor turbat, care umblă să-l împuște pe Millo, iar cînd îl întîlnește, îl mai împrumută cu „zece galbeni", că altfel „n-avè țe munca astăzi"; păcăleala cu chinoroz a ilustrului Pantazi Ghica, la un chef dinadins pus la cale de farsorul neobosit Iorgu Caragiale; tristețea comică a teatrului gol din Bîrlad la reprezentația „de adio" a lui Millo; telegrafistul care, amorezat de domnișoara Henriette, călăreață de înaltă școală, strigă rîndașilor circului, care-l tăvălesc în pumni și palme prin gunoi: „nu dați, mă, că v-aprindeți!... nu dați, gogomanilor, că fac explozie!" — sunt esență concentrată a vieții de București și de provincie românească de pînă acum cîteva zeci de ani în urmă.

Dar amintirile sufleorului Caragiale au și o semnificație mai generală: în ele apar, monumental, veselia unei rase — Carageleștii au fost o dinastie de oameni cu geniul rîsului. Unchii Caragiale, Iorgu și Costache, ca și nepotul lor Ion Luca, ca și copiii acestuia, au rîsul în structura intimă a spiritului. Sarcasm studiat și savurat, ca la d-l Matei Caragiale, sau persiflaj izbucnitor și irezistibil vesel ca la regretatul Luca Ion, la sora, la părintele lor și, cum se pare, la cei doi unchi ai acestuia. Cine a frecventat familia lui Caragiale a cunoscut, în caz excepțional, ce este vocația rîsului ca artă și simțul comicului ca instinct fundamental. Drept zicea Gherea: Caragiale rîde cu poftă. Vlahuță, greșit *, scrie: „Un om foarte trist. E multă durere sub glumele lui"; Vlahuță aplică lui Caragiale

* În textul de bază, *negreșit*.

formula prin care unii romantici sentimentali din Apus crezuse, pe vremuri, că ridică valoarea lui Cervantes sau a lui Molière.

Cînd colegii dezolați, în căutara lor zadarnică după nenea Anghelache casierul, trec, din întîmplare prin fața morgii, și văd căruța funebră, povestitorul zice: „un nou oaspete a venit, sătul de căldurile vieții, să coboare în răcorosul otel". Nu rabdă Caragiale să nu sublinieze clipa jalnic macabră cu o sclipire de viguros humor.

*Amintirile din teatre* cad în pauza dintre cele două perechi de comedii, între *Conul Leonida* și *Scrisoarea pierdută*. Prin conținutul lor ele se așază logic în miezul epocii teatrale a producției lui Caragiale. După *D-ale carnavalului* (1885), altă pauză: se pregătește acum explorarea tragicului. În același an al *Convorbirilor* (1889—1890) se tipărește *Năpasta* și *O făclie de Paște*; iar alături de aceste icoane mari, și în ton întunecat, o reminiscență din provincie: *Grand Hôtel Victoria Română*. Linia umoristică continuă, pe lîngă șirul acesta de vedenii negre sau cenușii, numai cu schița *25 de minute*, prima din grupul *Telegrame, High-life, O zi solemnă* și *Monopol* (din *Schițe nouă)*, un adevărat ciclu în care verva lui Caragiale, pornită asupra comicului provincial, arde cu cea mai veselă strălucire.

Doi ani mai tîrziu, apar cele două nuvele tragice, *Păcat* și *O făclie de Paște*, nu prin vreo logică literară, ci foarte probabil prin constrîngerea editorului, combinate în același volum cu schița *Om cu noroc*, prima din seria portretelor de soți complezenți, și cea mai rudimentară. În aceeași vreme, și sub sila acelorași nevoi, cred, sunt retipărite, foarte amestecat, *Grand Hôtel Victoria Română* și *25 de minute*, printre foiletoane și schițe critice, și cu *Amintirile din teatre*. Să observăm numaidecît cum în *Păcat* și în *Făclia de Paște* pătrunde irezistibil suflul satiric al artistului. Procurorul care vine să ia minorul „secvestrat" de popa Niță, și polițaiul care, mai tîrziu, fură portofelul părintelui, leșinat în casa prefectului, ne sunt figuri familiare de comedie din compania Cațavencu și tovarășii; iar studenții care, în fața lui Zibal îngrozit, dezvoltă teorii

lombrosiene, ar fi alcătuit o pagină mai mult în *Momente*, dacă ar fi vrut Caragiale să dea cîndva substanță concretă schemei moftangiului „Savant". Așa cum sunt înfățișate în cele două nuvele, cu un exces de subliniare, figurile acestea apasă prea greu, formînd întrucîtva corp străin în substanța, cu totul în alt ton, a tabloului.

Leiba Zibal este ovreimea — a zis Maiorescu. Nu-mi este clar întrucît asemenea definiție slujește la interpretarea și valorificarea unei figuri din punct de vedere artistic. Înclin a crede că generalizări de acest fel constituie o incursiune a unui principiu de știință în planul artei ; și mi se pare că, oricît de adînc exploatată, asemenea extragere a tipului dintr-un complex de impresii preparate cu intenție artistică, ea rămîne esențial informativă și se supune ca atare unui interes teoretic. Caragiale ne spune întîmplările unui evreu din Iași care, ajuns cîrciumar la țară, cade în primejdie să fie ucis de un argat, și arată cum frica insuflă evreului puteri de apărare diabolic desperate. Cruzimea ingenioasă a omului smintit de frică : acesta-i motivul central al dramei lui Zibal.

„Simt enorm și văd monstruos", zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a nopții petrecute la *Grand Hôtel Victoria Română*. Bucata are, întreagă, caracter de reminiscență acută, și cine l-a cunoscut bine pe Caragiale se oprește la cuvintele de mai sus ca la un semnal deosebit : ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci rezumă un temperament și lămuresc o metodă artistică. Sensibilitatea „enormă" și viziunea „monstruoasă" au imprimat artei sale caracterul excesiv : în comic, stil caricatural ; în tragic, forme de groază și de tortură extreme.

Încă de copil începe Zibal cariera fricii : leșină de spaimă pentru că a văzut pe un hamal izbind la pămînt pe altul și umplîndu-l de sînge. Acest fricos prin esență nimerește s-ajungă cîrciumar la un han așezat singuratic, în vecinătatea unui sat cu oameni înrăiți de mare sărăcie ; și tocmai unul din cei mai deocheați, ursuz și brutal foarte, se tocmește argat la dînsul. Fiorosul Gheorghe, dat afară, pleacă mîrîind la urechea lui

Leiba o strașnică amenințare, cu *întîlnire hotărîtă* în noaptea Învierii. Abia pleacă Gheorghe, și vin să-l caute niște călărași pentru o pricină. Subprefectul, cînd îl roagă ovreiul să-l apere, îl ia în rîs, ba îi și complică spaima sfătuindu-l serios să se păzească de a da sărăcimii din Podeni, prin frica lui imprudent dezvelită, gînduri prea rele. Și pe cînd, peste groazele astea toate, îl chinuie tocmai fierbințeala frigurilor de baltă, sosește diligența cu oameni care spun cum la tactul de mai sus al poștei au măcelărit hoții pe hangiu și ai lui „cu o absurdă sălbăticie". După îngrămădirea aceasta meșteșugit enormă a motivelor de groază dinafară, îndoite cu visele înspăimîntătoare ale omului în delir de friguri, se pregătește cetitorului o clipă de contrast: chipurile de comedie ale studenților care se luminează între ei și, mai cu seamă, luminează pe conductorul diligenței, despre Darwin, atavism, și toată filozofia, de ultim tiraj pe atunci, a criminalului născut. Intermediul acesta, apăsat pînă la disonanță, face, în definitiv, ca Leiba să rămîie și mai îngrozit de cum îl găsise sosirea diligenței. Frica e la paroxism. Cînd sosesc hoții, Zibal e gata ca o bombă cu fitilul pus: sigur, e „înghețat și aiurit", pe cînd lucrează hoții la poartă, dar de aici încolo va fi și din ce în ce mai lucid. În frică se infiltrează de acum tot mai tare desperarea rece. Răutatea hoțului a pătruns și germinează febril, prin strictă logică interpsihică, în sufletul celui ce stă să fie victimă.

În conducerea acestor mișcări interioare, virtuozitatea artistului este, cred, la limita de sus a posibilităților literare; exacta înlănțuire a termenilor progresiunii e condusă cu o vigoare și minuțiozitate fără clipă de slăbire — te gîndești la rabinul din *La Torture par l'espérance*[2] a lui Villiers de l'Isle-Adam, cu rafinata clătinare între nădejde și pierzare; îmi pare însă că, aici, artificialul construcției totale, prea aparent, slăbește întrucîtva verosimilul; schema prea vizibil voită a unei probleme răcește impresia de viață imediată.

Din absorbirea lui bolnăvicioasă, de animal în primejdie supremă, îl trezește pe Zibal vîrful sfredelului care a străpuns poarta și-l înțeapă. Hoții lucrează cu un fierăstrău și un sfredel, amîndouă simboluri clasice

de cazna sălbatică și prelungă; așteptarea sugrumă pe Zibal, alternativ, sub hîrșciiala fierăstrăului și sub roaderea hapsînă a sfredelului. În sfîrșit, vîrful răsucit îl împunge: așteptarea trece în realizare, cu durerea fizică imediată, și nimicește brusc gîndul de scăpare. Este aici, în dispunerea imaginilor de chinuri și moarte, în îmbinarea brutalităților palpabile cu zguduirea dinăuntru, o ridicare la culme excepțional măiestrită a mișcării de rafinată pregătire pe care caut să o interpretez. Și e, deosebit, o abilitate supremă în felul cum Zibal e adus ca, din întîmplare, să-i vie ideea de a prăji brațul hoțului. Și cu ce minunată siguranță se dă povestirii mers moderat, îndată ce începe cazna sub ochii liniștiți, în sfîrșit, ai ovreiului: savoarea torturii stă în încetineală. Finalul e tradițional melodramatic. Un teatralism vechi, astăzi supărător tare, biruie adesea chiar simțul atît de sigur al acestui maestru. Despre finalul *Făcliei de Paște* a spus Gherea de mult tot ce trebuie.

Metodei acesteia de artă scenică învechită, aplicată pe temperamentul dramatic al lui Caragiale, s-ar putea atribui nu numai prisosurile declamatorii: „Da! s-o țintuiască pe loc... Și rămase tîmp cu ochii holbați pe lumina de la fereastră... Cîteva momente el stete astfel încremenit pe altă lume, dar deodată: Da, repetă el surîzînd cu o clipire fioroasă; da! s-o țintuiască pe loc!" — dar și intervențiile explicative ale povestitorului. În subiectivismul acesta se vede apucătura omului de teatru, a regizorului se poate zice, care, dacă nu-și prezintă ficțiunile de-a dreptul pe scenă, simte neapărat trebuința să conducă într-una și spectacolul și pe spectatorul implicați ideal în conștiința povestitorului care nu se poate opri de a imagina teatral... „A! e cu mult mai mică deosebirea între soare și cea mai de nimic scînteie decît între aceasta și întunericul orb!" explică, de exemplu, Caragiale, după ce ne-a dat, clară, impresia directă a lămpii cu fitilul lăsat jos de tot, în dugheana unde tremură Leiba în așteptarea hoțului. Sau: după ce evreul se deșteaptă înfiorat de înțepătura sfredelului, și după ce s-a spus cum, în fantezia nenorocitului, unealta luase „dimensii nemaiînchi-

puite, învîrtindu-se mereu la infinit", se mai întinde comentarul astfel, și deplorabil : „Ceea ce se petrecea în acel creier ieșea din sfera gîndirii umane : viața se ridicase la o treaptă de exaltare din care toate se vedeau, se auzeau, se pipăiau enorme, de proporții haotice". Într-o pagină cu țesătura strînsă extrem, asemenea retorică face goluri ; strictețea reliefului se alterează prin această verbozitate, care înșeală atenția cetitorului.

Maniera arătată în exemplul din urmă se exagerează în *Păcat*, acolo unde autorul vrea să descrie începutul dragostei furioase a seminaristului cu tînăra văduvă : „Vorbe ?... încap vorbe ?... Cum o femeie știe alinta..." și celelalte, și celelalte. Pentru înțelegerea acestor asperități urîte, îmi pare că, pe lîngă graba, firească temperamentului dramatic incomodat oarecum de restrîngerile ce i le impune situația de pur narator, e nevoie să ne gîndim și la acțiunea scrisului gazetăresc asupra celui literar. Care cetitor, neprevenit că iscălitura e a lui Caragiale, n-ar crede că „vorbele" din citatul al cărui început l-am dat nu sunt ale unui redactor oarecare de supliment literar de pe vremuri ? În *Păcat*, reportajul, cu neologismele sale dizgrațios masate, întinde ca o parodie grotescă pe fondul serios și rural al povestirii : „Ce face atîta sensație ?... A făcut o nepomenită *sensație* popa... *Succesul colosal și spontaneu* n-a *afectat* cîtuși de puțin... Cînd scăpat cu totul de *vermină*, l-au îmbrăcat în mintean... *Revoltat* că vrea să-i ia băiatul, preotul a făcut o *elocventă* apărare a *cauzei* sale. Cuvîntul *oratorului* cîștigase aproape pe *asistenți*... *Tonul magistral* și *sever* trebuia să *răstoarne impresia* ce preotul *obținuse* cu *elocvența-i sentimentală*... Chiar pentru o faptă sau numai pentru o *demonstrație* — el se repezi și luă pușca... Popa înțelese că *inspirația* nu trebuie căutată"... De neologism, ca obicei rău, nu scapă Caragiale nici în cele de pe urmă pagini ale sale de poveste. E aproape de necrezut că, în *Abu-Hassan*, în *Kir Ianulea* și în ultimul text rămas de la el : în fragmentul de *Poveste*, toate bucăți de ton arhaizant și popular, artistul care altfel își îngrijea scrisul cu o frică fanatică a putut lăsa străinisme moderne atît de izbitoare ca : „(daruri) *prețioase*", „*cazarmă*", „cre-

*dit*", „(mă gîndesc la) *viitorul* meu", „(cît îți sunt de) *recunoscător*", „(în fiecare zi) *regulat*", „fii *sigur*", te „*asigur*", „*raportul*" (e vorba de un calif care primește „raportul" vizirului), „om *prețios*", „*ruptură*" (cu înțelesul francezului *rupture*), „împărați (din poveste) care vedeau o amenințare pentru *siguranța* lor". Deprinderile ziaristului bucureștean au făcut să adoarmă uneori cu totul pînă și atenția excepțional veghetoare a acestui artist: un exemplu tipic de ce poate mediul, în acțiunea lui neobservată, dar sigură, ca pătrunderea unei boli lungi, ascunse și fără leac.

Acea expunere unde e povestită dragostea lui Niță cu văduva bogată nu e concisă, ci aruncată ca de mîntuială. Dar maestrul se ridică din nou în toată strălucirea puterilor sale, de la primul tablou al dramei: apariția copilului pierdut și ticăloșit în fața cafenelei și intervenția indignată a preotului. Petrecerea aceasta inconștient neomenească, în mijlocul tîrgului, ne duce brusc în plina dezolare a vieții de provincie. Accentul violent al acestui început e însuși fiorul perfectei exactități artistice. Privim aceeași esență de mizerie care ne întîmpină în *Grand Hôtel Victoria Română*: cînele pe care, acolo, îl dau în tărbacă, pînă-l ucid, măturătorii, pentru petrecerea unor suflete atrofiate de o monotonie tîmpitoare și aproape sinistră, și fata publică în cămașă, izbită peste gură de pumnul gardistului, sunt figuri din aceeași familie cu Mitu Boieru, stranii unelte vii de distracție pentru primitivele trebuințe ale unor nenorociți de abrutizați. În *Păcat*, figura centrală a tabloului, copilul măscărici, nu e tratată episodic, ci dezvoltată progresiv în vederea crizei imediate: preotul trebuie să descopere acum îndată rodul blestemat al păcatului din tinerețe. Cînd cafegiul l-a făcut să înțeleagă cu prisos cine e copilul dezmățat, preotul rămîne înecat de sudoare, cu coatele pe masă, strîngîndu-și tîmplele în pumni, „cu ochii țintiți la o muscă ce umblă mărunțel pe tabla de marmură albă". Și acum ni se arată mișcările insectei ca și cum, dintr-odată, ea ar fi personajul principal în acțiune: „ce socoteală s-o fi făcut în capul cel mic cît un bob de mac nu se poate spune: destul că musca stete pe loc, își dezmorți labele

de dinapoi împleticindu-le una de alta, își netezi frumos mustățile cu labele de dinainte, apoi deodată se-nălță și pieri". Îndată după asta: „Omul, deșteptat, se ridică de pe scaun și ieși". Atît. Despre zguduirea și clocotul din sufletul lui, nici o vorbă. Această înlăturare a oricărei analize directe, mascarea deplină a unei smăcinări interioare în culmea ei, prin desfășurarea unor mărunte imagini exterioare, însemna o îmbogățire adîncă a artei literare românești.

Judecat numai din punct de vedere al înaintării dramatice, conflictul dintre procuror și preot ar putea părea de prisos; dar în această întîlnire se lămuresc, întregi, firea aprinsă a popei Niță, care în scurt se repede să ia pușca, și cumințenia răbdătoare și isteață a cumnatu-său Cuțiteiu. Cuțiteiu este prima figură neconvențională de țăran în literatura noastră. Așa schițat scurt cum este, primarul din Dobreni ne rămîne, de la prima cetire, o amintire întreagă, pentru totdeauna vie și familiară. Trei pagini și jumătate de format obișnuit ne lasă Caragiale să auzim stînd de vorbă pe Cuțiteiu cu popa Niță, și atît ajunge ca să-l pomenim pe primarul ca pe cele mai ilustre chipuri din romanele și dramele lumii întregi.

S-ar putea zice că fatalitatea e acumulată cu exces în povestirea aceasta. În casa prefectului, preotul încremenește în fața unui portret — e tocmai dragostea lui de acum cîțiva ani, iar soția prefectului e fiica iubitei de mult pierdute: preotul ne apare doborît de lovituri prea multe și prea grele, care colaborează pare că într-o prea evidentă sistemă. În *Făclia de Paște* bogăția motivelor e concentrată cu economie bine socotită, în vederea efectului principal: ridicarea fricii pînă la o smintire care se rezolvă într-o luciditate grozavă; dincoace, întîlnirea, cu portretul iubitei și hidosul acces de isterie al fiicei acesteia exasperează inutil suferințele preotului: greutatea motivelor e hotărîtă în altă parte. Cumințenia de prisos a lui Cuțiteiu, încercarea neizbutită pe lîngă prefect lasă loc celor două ființe necumpănite, preotului și fiicei sale, să se lupte cum vor ști. Catastrofa e, de acum încolo, sigură: Mitu, băiatul bun și slab, va fi atras într-însa, și zdrobit, numai

de puterea femeii. Peripețiile din urmă — rugămințile deznădăjduite ale tatălui către fiu-său, turbarea femeii care se vede părăsită și frenezia revederii, goana preotului după îndrăgostiți și împușcarea — se urmează cu o precipitare savantă proprie viziunii dramatice. În jurul zbuciumului acestuia de moarte, liniile statornice ale lumii de toate zilele: „o sprînceană alburie se ivește pe coama dealului de către răsărit... Pe lîngă crucea din răspîntie scîrție roatele căruțelor ce pleacă din vreme să nu le ajungă zăduful pe drum... Sprînceana albă crește și alte roate venind din deal la vale se aud apropiindu-se... o doină din frunze, cîntec de drumeț fără griji... și vorbă..." Dar cu ce stranie adîncire a impresiei de sat de la noi încunună întunecata întîmplare cuvintele minunate: „cele trei *clopote mici și sărace* se pornesc deodată să țipe și să se vaite cu o jale nebunească"!

Pe timpul compunerii celor două nuvele (1889—1892) Caragiale scrie cele trei amintiri despre Eminescu și cîteva foiletoane critice (*A zecea muză*, *Temă și variațiuni*, *Norocul culegătorului*) și retipărește *Amintiri din teatre*. Aceste din urmă, cu schițele *25 de minute* și *Om cu noroc*, continuă, singure în acel moment, seria portretelor și povestirilor umoristice ale debutantului din *Claponul*. *25 de minute* arată în plină maturitate pe autorul *Momentelor*, printre care bucata a și fost așezată mai tîrziu. Provincialii la gară, primind pe măriile-lor în trecere, sunt primul motiv asupra căruia verva miraculoasă a lui Caragiale se înverșunează cu o lăcomie superb meșteșugită. Un comic enorm, așa cum îl iubea Caragiale, e acumulat aici; dar distribuirea lui e atît de sigur economisită, încît concentrarea excesivă ni se impune, fermecător, ca o viziune normală. Caricatural, dar exact verosimil: acesta-i semnul lui Caragiale. Din schița de care vorbim se vede, desăvîrșit, cum dispunerea amănuntelor care specifică figurile, lumea și chiar materialitatea vieții lor întreține și aprofundează treptat impresia acelei realități care e fondul experienței noastre locale românești.

În anul următor publicării schițelor de care am vorbit începe prima serie a *Moftului român* (1893), aducînd ca substanță nouă comicăria ardeleană și pedagogică a scenelor rostogănene. Ca în *Justiție* și în *Art. 214*, suntem și cu tablourile din *Școala română* — cum e titlul general sub care apar dialogurile lui Rostogan în *Moftul român* — în plin teatru. *Art. 214* a fost tipărit întîi cu subtitlul: „comedioară în trei scene". Neapărat ne gîndim la mimiambii lui Herondas: aceleași cadre, aproape aceleași proporții, și același material: acțiuni scurte și vii din viața mahalalei, cea bogată în certuri și scandaluri grabnice, ca și în naive împăcări — la vechiul mimograf alexandrin, ca și la bucureșteanul nostru dramaturg. Mahalaua e dramatică; mahalagiii sunt copii ai naturii, iritați de vecinătatea unei lumi care trăiește în strălucire. Și o mahala meridională e, se-nțelege, îndoit dramatică. Suburbanii Bucureștiului au colaborat, natural și involuntar, cu geniul înnăscut al lui Caragiale.

Comicul dialectal este o formă populară a cărei vigoare, egală prin toate vremile, nu va putea slăbi decît o dată cu anularea treptată a diversității graiurilor. Cine înclină a sublinia prea apăsat lipsa de originalitate a tehnicii lui Caragiale ar trebui să-și aducă aminte că, în Alecsandri, de exemplu, ridiculul lingvistic este paiațărește redus la stropșirea vorbirii străine la întîmplare, pe cînd fiece replică a lui Rostoganu zugrăvește toate elementele tipului, și că deosebirea e considerabilă. „Nu de dragul cuvintelor am căutat anume să vă născocesc o povestire. Eu de hatîrul povestirii caut într-adins cuvinte", spune Caragiale undeva. În cazul de care vorbim, preceptul își află aplicare textuală, și nu mai puțin ilustratoare pentru metoda artistului și pentru nivelul artei sale. Prin cascada de ardelenisme amuzante, cu neclintită siguranță psihologică alese, se întrupează un chip de dascăl, atît de vanitos cît de mărginit, aspru din firească mojicie, blînd din prescripție pedagogică ori din servilism, plin de naivă ambiție pentru renumele școlarilor săi, și lichea cît vreți, din colecția de lichele a lui Caragiale, poate cea mai simpatic hazlie.

În prima serie a *Moftului român* (1893), bucăţile pur narative sunt rare, în afară de *Rostogan* numai scena la judecătoria de ocol (*Justiţie* din *Momente*). Notiţa critică şi parodistică primează în anii aceia (*Statistică; O invenţie mare, Smărăndiţa*), şi încep *Reminiscenţele: Entuziasm şi hotărîre* (dezvoltat mai tîrziu sub titlul *Jertfe patriotice*) şi *Reformă*, amintire despre Kogălniceanu publicată în *Vatra* din 1894. Dar în acelaşi an din *Vatra*, Caragiale publică prima lui *Poveste*, cu subiect luat de la favoritul său Anton Pann. Cui n-a luat în seamă grija extremă care, de la început, călăuzea scrisul lui Caragiale, părea surprinzătoare în ultimul grad siguranţa în tratarea unor forme de stil deosebite cum nu se poate mai mult. Sigur, e o poveste glumeaţă; schimbul de vorbe între băieţi şi părinţi, apoi între tată şi mamă fac o clipă strălucită de comedie. Dar iată altceva: „Şi numa-ntr-o livede răcoroasă, cînd se opresc să mai răsufle caii de atîta urcuş, aud nişte miorlăituri, să fi zis că e vreun cotoi sălbatic, ori cine ştie ce lighioană. Au început să sforăie caii şi să-şi ciulească urechile înspre partea de unde venea zgomotul. Împăratul zice: Ce să fie? — că nu se vedea nici o mişcare în iarba înaltă a pajiştii şi miorlăiturile îi dedeau zor înainte. Un curtean tînăr, mai îndrăzneţ, zice: Nu daţi drumul cîinilor! — sare jos de pe cal şi, pîş-pîş pîn iarbă, merge binişor cu arcul gata către locul bănuit. Aproape de tot se opreşte şi-ntinde arcul... Altă miorlăitură... trage, săgeata vîjîie şi se pierde în desişul ierbii, care se clatină încet din vîrf... În sfîrşit, vînătorul mai face un pas, doi, se uită bine şi rămîne încremenit." E o icoană plastic desăvîrşită, şi pătrunsă de mişcare, ca pentru strofa unei balade epice. Apoi, discret strecurată, o comparaţie, una singură: „parcă era, cînd s-arăta în faţa bătrîneţilor lor, ca un luceafăr scînteietor şi vesel în faţa unui drumeţ ostenit". Irezistibil, Caragiale scurtează şi iuţeşte mişcarea cît poate. Aplecarea firească spre schiţa dramatică nu se dezminte nici aici; iar nevoia de dialog stăpîneşte pînă într-atît, că sfîrşitul povestei e o dezbatere între cetitorul închipuit de faţă şi povestitor.

În același an 1894 a tradus Caragiale *Răzbunarea*, o nuvelă de Carmen Sylva. Cruzimea firească și logică a ruralului atrăgea pe artistul care, nu demult, închipuise pe Ileana din *Păcat* și aerul îmbîcsit de tortură al *Făcliei de Paște*. Poate că tragicul acesta, cu suflu preistoric, îl atrăgea pe Caragiale și prin contrast, sătul, cum, desigur, trebuia să fie, de mediocritatea caraghioasă a mahalalei. Traducerea din Carmen Sylva e cu deosebire instructivă prin felul autocratic în care tratează Caragiale originalul romanticei diletante: pagini întregi de dialog fără caracter, de pitoresc dezlînat cu descrieri de costum și citații de doine, le taie traducătorul, reducînd povestirea la proporțiile unei drame pline de amănunt viu, colorată sobru și exact. Tot astfel scurtează el, în ultimii ani ai carierei sale literare, nuvela vechiului Cervantes, *Curiosul pedepsit*, cu nesfîrșitele ei scrisori și sonete intercalate, nuvelă pe care, în teorie, o admiră nemăsurat; e amuzant de tot că din cele 117 pagini ale originalului, Caragiale păstrează 23. Numai cu asemenea reduceri sunt, de altfel, valabile mai toate admirațiile îndrăgostiților absoluți de frumuseți trecute, cu deosebire în ce privește genul narativ. Dar chiar textul lui Poe-Baudelaire îi pare lui Caragiale prea lung; și nu e de mirare: propriul lui scris, în formă definitivă, cu greu se putea hotărî să nu-i pară prea lung... „La răspîntia unei mahalale mărginașe": deschizînd o dată la întîmplare exemplarul meu (*Momente*, pag. 247, Socec, 1901), Caragiale s-a oprit la acest început de schiță, și a început să strige: „dar asta nu se poate! Nu vezi ce lung e, cum mă ține-n loc?!" — și a îndreptat îndată: „La o răspîntie de mahala" etc. Scrie și subliniază apăsat Caragiale, pe o foaie a celui din urmă manuscris al lui: „Cu mare băgare de seamă la tot ce se poate suprima — *cît de mult*". Este însuși imperativul moralei lui de artist.

Pînă la sfîrșitul anului 1897 urmează, în *Epoca*, șirul notițelor critice, sau literare sau politice, și al *Reminiscențelor*. O excepție curioasă, în răstimpul acesta, ca și în toată opera, e schița *Între două povețe* (în *Literatura și arta română*, revista lui N. Petrașcu, și apoi în *Epoca*), o bucată făcută, pare că, pe prinsoare, și

unde din Caragiale nu văd să mai fi rămas altceva decît corectitudinea gramaticală.

Curînd după seria notelor critice și a *Reminiscențelor*, apar în *Gazeta săteanului*: *Cănuță, om sucit, La Hanul lui Mînjoală, Două bilete pierdute* (mai tîrziu: *Două loturi*), *În vreme de război*. Primele trei au fost retipărite în *Momente*; evident, numai cea din urmă e la locul ei în galeria portretelor și scenetelor comice bucureștene. Materialul acelui volum nu pare strîns după o normă mult mai riguroasă decît alte colecții ale scriitorului; s-ar putea zice totuși că *La Hanul lui Mînjoală, Cănuță, om sucit, La conac*, căror se pot adăuga *Inspecțiune* și *Ultima emisiune*, contribuie a face din acel volum ca un manual de exemple al artei narative carageliene aproape complet.

*Cănuță, om sucit* e schițarea în negru a unei vieți și a unui caracter de orășean, om ciudat din naștere, și ciudățenia lui dă un relief aspru mizeriilor tipice ale clasei sale. E un umor trist pînă la sinistru în soarta acestui țicnit, în care și mintea și simțirea sunt pătrunse de o cinste grozavă, totdeauna îndreptată de-a-ndoaselea. Cănuță nu-și află pereche, în Caragiale, decît pe nenea Anghelache, casierul: raționamentul acestuia, paradoxal și furios, împotriva inspectorilor care-l lasă-n pace fiindcă e „cinstit" l-ar fi putut zbiera, întocmai, și Cănuță, din adîncul ființei sale de maniac virtuos. Întîmplările băiatului Cănuță sunt triste și amare; inima bunicii este, firește, plină de duioasă durere pentru nepotul care, tocmai în noaptea cînd împlinește treisprezece ani, bătut și degerat, șade plîngînd pe marginea lăzii și se șterge la ochi cu căciula; sfîrșitul lui nenea Anghelache este o tragedie exasperantă și stranie, iar grupul cerșetorilor, în *Ultima emisiune*, atît de semnificativ împlinit cu apariția popii, el însuși un tip specific de cerșetor în orașele noastre, formează o icoană strîns umplută de mizerie concentrată. Toate aceste „subiecte" compun o colecție aleasă de pretexte pentru dezvoltări duioase și comentarii emoționate: cu atît mai tare se vede, în realizările lui Caragiale, respectul strict și consecvent, simțul delicat al artistului pentru obligațiile pe care le-a luat

dintru început față de atenția și fantazia cetitorului. Orice eventuale pretexte de sentimentalități sunt prevenite și paralizate prin violențele ciudate și totuși logice ale casierului Anghelache, care, de la început, dau întregului tablou un ton definitiv serios și bărbătesc; iar apariția, în chiar inima dramei, a camaradului înțepenit despre ziuă, în paroxismul beției, zîmbind tîmpit pe cînd amestecă automatic zahărul în cafea, oprește orice orientare unilaterală a interesului și menține atenția în echilibru specific de contemplare. Figura aceasta de bețiv în extaz e o diversiune surprinzătoare, prin naturalețe și ca strălucire de efect.

*La conac* este o replică palidă a motivului cu diavolul din *Hanul lui Mînjoală.* Păcatele tînărului agiamiu la conac, unde cade sub toate ispitele clasice ale dracului, sunt cuprinse, foarte neobișnuit pentru Caragiale, între o introducere și o încheiere — care-i o repetare în chip de refren a introducerii — amîndouă cu o intenție pitorească și poetică, care nu cade în gama, oricît ar fi ea de bogată, a scriitorului. Totul rămîne în stare de schemă, dă impresie de încercare, de exercițiu pare că. În *Hanul lui Mînjoală* parfumul local și vechi e tot atît de magistral concentrat ca în *Kir Ianulea* sau în *Calul Dracului.* Localizarea e pregătită cu un simț al culorilor și accentelor care minunează la fiecare cuvînt, căci fiecare, ori în dialog, ori în descriere, detaliază conturele și întărește culorile. Caragiale a lăsat exemple rare de cîtă bogăție în efecte se poate obține prin sobrietate rafinată. Totdeauna te gîndești la sosirea pe-nserate la han, la chirigiii de pe lîngă focuri, la țiganii care țîrlăie oltenește, la odaia albă cu miros de mere și gutui, dar îmi pare că te oprești deosebit la Gheorghe Nutrăț, care păzește la coceni. Numele lui, locul și momentul cînd îl întîlnești, cum vorbește cu capra și cum răspunde celui care-l strigă să-l ajute, sunt așa pare că, încît din pricina lui Nutrăț îndeosebi îți aduci aminte de Hanul Mînjoloaei și de toată povestea ca de o întîmplare a ta.

Dintre toate, cea mai uitată — poate și cea mai puțin cunoscută pe vremea ei — a fost pînă acum nuvela *În vreme de război.* Caragiale nu a retipărit-o;

publicul şi critica au rămas să se pasioneze de *Năpasta*, de *Păcat*, de *Făclia de Paşte*, lucruri nu numai frumoase, dar şi deosebit senzaţionale şi cu pricină de prelungiri ideologice. Se întîmplă destule, şi tot întîmplări tari în acea lungă povestire, rămasă atîta timp pierdută în *Gazeta săteanului*, de unde a scos-o la iveală, cel întîi, Luca Ion Caragiale. Nenea Stavrache, cîrciumarul, om cu stare frumoasă, are noroc să mai moştenească şi pe frate-său, popă cu avere mare şi vajnic căpitan de hoţi, a cărui bandă tocmai fusese prinsă. Mai mult crede că-l are nenea Stavrache norocul acesta, decît îl are adevărat; fiindcă popa, ascuns printre voluntarii din 77, şi acum dat ca mort, i se tot arăta prin vis, cîteodată şi în trezie, şi-l necăjeşte rău pînă-l sminteşte de tot. Cînd, în sfîrşit, fostul popă vine într-o noapte, în carne şi oase, şi-l roagă cu lacrimi să-l împrumute numaidecît cu cîteva mii de lei, că se greşise omul cu casa reghimentului, pe nenea Stavrache îl apucă nebunia mare, cu furii, iar celalt rămîne cu ochii la dînsul, în pierzare. Este adică istoria bucuriilor, grijilor şi spaimelor treptate ale unui cîrciumar, pînă la înnebunire deplină, pentru o pricină de avere mare. Gustul lui Caragiale pentru situaţii extreme şi coincidenţe ciudate apare şi aici slujit de aceeaşi virtuozitate ca în cele două nuvele mari dintîi. „Afară plouă mărunţel, ploaie rece de toamnă, şi boabele de apă prelingîndu-se de pe streşini şi picînd în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cîntare cu nenumărate şi ciudate înţelesuri. Legănate de mişcarea sunetelor, gîndurile omului începură să sfîrîie iute în cercuri strîmte, apoi încet-încet se rotiră din ce în ce mai domol, în cercuri din ce în ce mai largi, şi tot mai domol, şi tot mai larg. Cînd cercul unui gînd ajunsese-n fine aşa de larg încît conştiinţei îi era peste putinţă din centru să-l mai urmărească din ce se tot depărta, omului i se pare c-aude afară un cîntec de trîmbiţe...“ Transcriu acest exemplu lung, pentru că în el se vede atît de frumos cum pregăteşte scriitorul pe hangiul lui pentru vedeniile grozave care-l aşteaptă, dar şi de hatîrul celor care au spus, ori mai spun chiar, că scrisul lui Caragiale nu

cunoaşte decît stilul „telegrafic". În desfăşurarea viselor urîte artistul introduce diversiunea următoare: „Era o zloată nepomenită: ploaie, zăpadă, măzărică şi vînt vrăjmaş, de nu mai ştia vita cum să se întoarcă să poată răsufla. Deşi aproape de nămiez, în tot satul era astîmpăr desăvîrşit ca-n puterea nopţii; ba nici glas de cîine nu se mai auzea, cine ştie în ce adăposturi se odihneau paznicii curţilor. Drumul parcă era pustiu... Domnul Stavrache încuie cicmigeaua, pe urmă prăvălia, şi trece-n odaie, la căldură... După ce se dezmorţeşte bine domnul Stavrache la gura sobii, iacă-te, pe-nserate, că bate cineva la uşă. «Care-i acolo?» întrebă hangiul. «Eu, domn' Stavrache, răspunde un glas slab de copilă... Deschide.» Hangiul trage veriga. Vîntul de-afară duhneşte pe uşă, aruncînd înăuntru o fetiţă foarte rebegită. Copila d-abia poate vorbi; fălcile îi sunt înţepenite de frig, deşi, pe potrivă de copil sărac, e destul de bine îmbrăcată: are peste cămăşuţă minteanul lui tată-său; pe picioarele goale nişte cizmuliţe vechi ale mă-sii, şi pe cap un testemel. «Ce vrei?» «M-a trimis maica, să-i dai de un ban gaz, şi taica de doi bani ţuică.» Şi fata scoate de sub mintean cu băgare de seamă două clondire. «Da'... zice să nu pui gaz în a de ţuică şi ţuică-n a de gaz, ca alaltăieri, că iar mă bate... şi... să măsori bine»... «Da' bani ai adus?» «Ba!... zice ca să scrii.» «Iar să scriu?... Scrie-v-ar popa să vă scrie de pîrliţi!» În prăvălie d-abia se mai vede. Fetiţa, apropiindu-se de domnul Stavrache, care-i toarnă ţuică, rămîne cu ochii pe un covrig stingher, uitat pe tarabă. Hangiul s-apleacă sub tarabă să ridice tinicheaua cu gaz; în clipa aceea, fetiţa întinde mîna, ia covrigul şi dă să-l vîre iute sub mintean; dar domnul Stavrache se ridică. O fi tras cu coada ochiului, ori ştia că fusese un covrig pe tarabă şi acu pierise? că, fără vorbă, lip! o palmă peste obrazul îngheţat. «Lasă covrigul, hoaţo!... De mici vă-nvăţaţi la furat, fire-aţi ai dracului!» Fata a lăsat covrigul şi a pus mîna pe obrazul încălzit. Apoi a luat cuminte sticlele, le-a ascuns sub mintean şi a pornit afundîndu-se în negura nopţii viscoloase." Cu acest exemplu, mai lung încă decît celalt, încerc a ademeni lumea să citească toată poves-

tirea, atît de puţin cunoscută. În afară de aceasta, trebuia arătată întreagă această întrerupere a viselor chinuitoare ale domnului Stavrache, cu atît de minunată artă odihnit o clipă prin aceste iritări uşoare care-l întorc la interesele lui sănătoase de negustor.

Îmi spunea Caragiale că, în urma unei lungi dezbateri cu nişte prieteni, despre noroc şi nenoroc, i-a dat în gînd această culme de nenoroc: să nemereşti două bilete de loterie cum le-a nemerit domnul Lefter din poveste. Lui Caragiale îi plăcea să imagineze cazuri unde hazardul seamănă a voinţă răutăcioasă, cînd fatalitatea capătă fizionomie perfidă, cum se vede în povestirea rezumată mai sus, în aceasta de care vorbim acum, în *Păcat*, în acumularea motivelor de groază, în acelaşi ceas, pe capul lui Leiba Zibal. E clar că anume dispunere a fatalităţii, în tragic şi în comic (vedeţi coincidenţele de soartă ale băieţilor de prăvălie Mache şi Lache în schiţa *De Paşti*, sau cazul excesiv schematic al lui Ghiţă şi Niţă la concursul de caligrafie, ori mai ales „fatalităţile" din *Tren de plăcere*, aici în armonie deosebit de intimă cu psihologia personajelor), poate favoriza acumularea de culminări dramatice. Mecanismul acesta, care ar putea supăra prin simplitatea lui, stă bine ascuns sub pitorescul vieţii d-lui Lefter, cu consoarta şi amicii săi, cu chivuţele farfurigioaice, cu feţele poliţieneşti şi cu d-l şef de la minister. Iar invectivele de la bancher dau unul din cele mai desăvîrşite finale din întreg Caragiale: un capitol mare din ideologia micului-burghez e strîns acolo în cinci rînduri de adevăr monumental.

Iritat prea mult de sentimentalismul gros, care, pe atunci, umfla literatura ce se fabrica în jurul său, Caragiale anină bucăţii perfect încheiate o digresie literară: parodie de intenţie polemică. Accidentul se datoreşte, cred, unei lipse de stăpînire momentane asupra căreia n-a mai vrut să revie, dar poate şi faptului că nu lua destul de des condeiul în mînă, pentru a face polemicii loc deosebit şi unde trebuie.

Anii 1899—1900 sunt anii *Momentelor*. „Negreşit că *Momentele* şi alte novele şi schiţe nu se pot compara cu scrierile cele dintîi", scria domnul Iacob Negruzzi

la moartea lui Caragiale; iar Gheorghe Panu, ceva mai înainte, zisese, în treacăt, dar sigur: „Caragiale de aproape douăzeci de ani n-a mai scris altceva *decît oarecare siluete* și *tipuri* pentru *Universul*". D-l Negruzzi judeca, cred eu, mai ales din părerea de rău pentru depărtarea lui Caragiale de *Convorbiri*; iar Panu a fost, între oamenii noștri cunoscuți, cel mai impresionant exemplu de nepricepere literară. D. C. Olănescu, ca raportor pentru premiere la Academie, a recomandat volumul: „*Castigat ridendo mores*[3] — bine alcătuite și cu o așa de grațioasă discrețiune subliniate — slobodă veselie, cea atît de binefăcătoare traiului și sănătății — interesant studiu de năravuri". Cum am zice: călduros prietenește, dar cam străin și evaziv; fiindcă, chiar ca „îndepărtată răsfrîngere", apropierea „părții fantastice și părților descriptive" din *Hanul lui Mînjoală* de „umbrele lugubre ale lui Edgar Poe" implică o ciudată neatenție din partea ilustrului referent.

Despre formula obișnuită, că producția lui Caragiale e mică și uniformă, îmi spunea odată Vlahuță că e de mirare cum oamenii nu iau seama la bogăția de figuri și întîmplări cîtă e numai în *Momente*. Constatarea lui Vlahuță îmi pare capitală, și cu atît mai mult cînd o raportăm, cum se cuvine, la întreaga operă. Dar Vlahuță evalua ca artist, atent la detalii; publicului nu i se poate cere această băgare de seamă, și nici criticilor totdeauna. Într-o notiță sobră și plină, d-l Ibrăileanu, singur, a luminat cum se cuvine acest adevăr esențial despre Caragiale.

E de gîndit dacă nu cumva unor dintre cetitori sau literați tipărirea în foileton de gazetă populară nu crea, ea singură, o prevenire defavorabilă scriitorului. Pe un bucureștean intelectual l-am auzit zicînd, pe cînd încă mai trăia Caragiale, că sunt în capitala noastră o sumă de băieți spirituali, gata să-ți fabrice oricînd mărunțișuri amuzante ca ale lui Caragiale. Și știu bine că părerea aceasta nu era a unui izolat: omul acela făcea parte dintr-un public îndeosebi iritabil față de scrisul lui Caragiale — era un vechi socialist de București, pe atunci chiar asimilat de mult partidelor de ordine.

Arta lui Caragiale de povestitor se arătase, hotărîtă în toate elementele ei, înainte de seria *Momentelor*: de aci încolo avea ea să se exemplifice, încă o dată, într-un material de cea mai savuroasă varietate. Ridiculul ideilor la proşti (*Situaţiunea, O lacună*) şi la lichele (*Atmosferă încărcată, Tempora, Greu de azi pe mîine*), ridiculul vanităţii politice şi sociale (*Amicul X*), ridiculul pueril al provinciei (*Telegrame, O zi solemnă, Tardiv, Monopol*), încornoraţii cu ştire şi fără (*Mici economii, Diplomaţie, Cadou, Lună de miere*), mondanitate mitocănească de Bucureşti şi de provincie (*Five o'clock, High-life*), mamiţici ambiţioase cu puişorii lor, în toate stadiile unei educaţiuni de bună familie (*Domnul Goe, Vizită, Bubico* — căţelul e numai o altă probă de domn Goe — *Bacalaureat, Lanţul slăbiciunilor*), petreceri reuşite, sau contrariate (*La Moşi, Tren de plăcere, La Paşti*), presa caraghioasă (*Reportaj, Ultima oră, Boris Sarafoff, Groaznica sinucidere, Duminica Tomii, Cronica de Crăciun, Cronica de joi*) sunt împărţiri care se formează de la sine în amintirea cetitorului.

Cele dintîi observaţii fixate de Caragiale, în schiţele din *Claponul* pomenite mai sus, au înfăţişare de păpuşi schematice. Şi fiindcă aceste scheme au fost reproduse, aproape întocmai, şi în *Moftul român*; fiindcă aceeaşi procedare, deşi sub forme mult mai bogate, revine în două schiţe de mai tîrziu (*La Paşti, Triumful talentului*); în sfîrşit, pentru că Lache, Mache, Mitică şi Costică sunt nume adesea repetate de Caragiale, se aude nu rareori generalizarea greşită că, în acest scriitor, primează schema. Nu e greu de probat statistic greşeala acestei judecăţi, recitind, în şir, tot materialul narativ al lui Caragiale; sau, mai simplu, dar tot atît de sigur, recitind *Momentele*. Pe observatorul Caragiale, din capul locului, l-a impresionat slaba diferenţiere a omenirii mahalalelor; şi această constatare şi-a lămurit-o el energic în schiţele de la început. Trebuie luat aminte că acei mici-burghezi bucureşteni erau creaturi ce se supuneau, prosteşte imitatoare, unor mode şi atitudini fixate a căror tiranie, exagerată de propria vanitate simplistă a imitatorilor, contribuia cu deosebită putere să-i uniformizeze. Iar abundenţa ticului

verbal, care e și ea un element de schematizare, nu decurgea cumva din vreo apucătură absurdă a caricaturistului cu orice preț, ci e, în realitate, o apucătură a păturilor populare urbane de aici și, poate, din țările dinspre miazăzi. Adesea ticul verbal e, probabil, un simplu efect al vioiciunii și abundenței în expresivitate, un fel de gest lexical; mai în adînc, însă, se va fi ascunzînd sub el și o inocentă vanitate de a-și sublinia debitul cu înțelepciuni, atunci mai ales cînd cuvintele corespunzătoare se bucură tocmai de prestigiul modei. De aici trebuie înțeleasă, cred, valoarea deosebită a formulelor și ticurilor verbale în crearea însăși a figurilor carageliene. Încercărilor din *Claponul* le urmează foarte de aproape *Amintirile din teatre*: aici nu mai sunt scheme, ci stofă concretă, relief, culoare. Ochiul omului născut pentru teatru vede neapărat pitoresc: observația inteligentă, care schematizează și definește în spiritul exactității raporturile dintre datele empirice și viziunea pitorească a figurilor, în amănuntul lor irațional ce se impune sensibilității artistice numai prin existența sa viu afirmată, s-au combinat cu misterioasa perfecție a proporțiilor în arta lui Caragiale.

Trei prieteni stau de vorbă, tîrziu noaptea, într-o berărie. Fără să poată spune de ce, toți trei, deodată, se gîndesc la Costică Panaite, un amic al lor din tinerețe, dispărut acum în provincie. „Cîtă vreme nu vorbesc, gîndurile lor umblă departe pe cărările pe care ei le-au bătut odinioară întovărășiți de Costică; și cu cît mai mult umblă acele gînduri, cu atît le reînviază în față, din ce în ce mai palpabilă, figura vechiului prieten, cu toate atributele ei caracteristice. Cînd figura amicului Costică s-a întrupat întreagă în imaginația lor, toți trei îi zîmbesc cu dragoste, și unul după altul: — Ei! aș! — Parol? — Ce! ești copil!?" Caragiale pare că dă pe față aici modul în care se formau figurile în fantazia lui însăși. Ticul verbal, în cazul acesta foarte dezvoltat — e din trei formule — dă lumina, pare-se, decisivă chipului. În fond, cele trei exclamări nu sunt decît un semnalment amuzant, și prin aceasta un firesc auxiliar mnemotehnic în mintea amicilor. Pe Costică întreg îl vom vedea de acum încolo. Mai întîi îl cheamă

Panaite; e, ce mai vorbă? Costică Panaite, care face, de opt ani, „agricultură de fîn și prune" la o moșie a unui unchi, sus la munte. Aici m-aș mira foarte de cetitorul român care n-ar simți cel mai delicios fior de adevăr la cuvintele: „a sosit *astă-seară cu un tren întîrziat, s-a suit în tramvai,* a mers *pînă-n colț la Matache Măcelaru,* acolo *s-a dat jos, să ia un mezelic la o băcănie în colț, a-ntîlnit niște prieteni* care beau must... *Ai la o mustărie, frate...* Acu e vremea de bere?... *N-au ăștia un mezelic, ceva? nițică pastramă?*" Sosirea pe seară în București, pe vremea culesului, cu un tren întîrziat, oprirea în colț la Matache Măcelaru. „Ai la o mustărie, frate": se poate pomeni un colț și o clipă de Românie voioasă și tihnită mai adevărate decît întîlnirea asta cu d-l Costică Panaite, prin bunătatea luminată a lui Caragiale?

E lucru însemnat, desigur, că pe Costică îl cheamă Panaite. Dar și pe Nae, din *Situațiune,* și pe Lache, din *O lacună,* îi știu tot așa de bine: pe Nae, fiindcă îi cunosc vorba, cînd se pasionează de politică pînă la ziuă, la deschiderea simigiriilor, și fiindcă așa e el: n-are liniște și e pesimist în privința viitorului țării, de cîte ori nevastă-sa e în dureri de facere; iar pe Lache îl știu că, pentru o idee, e în stare să uite și casă, și masă, și tot. Le zic scurt: Nae și Lache, fiindcă așa cere dispunerea și punctul de plecare al povestei: sunt prieteni de la cafenea, vorbim cu dînșii și de dînșii în fiecare zi. Iordăchel și Costăchel Gudurău, Raul Gregorașcu și unchiul său generalul, căpitan Pavlache de la intendență, Antonache Pamfil, avocatul Statului, Edgar Bostandachi, cronicarul high-life, și d-l maior Buzdrugovici, care-l pălmuiește, sunt, toți, persoane implicate în situații critice foarte speciale, și tocmai din fundul Moldovei. Trebuie spus numele lor întreg. Asta nu-i schimbă nici social, nici moral, nici intelectual, și nici nu însemnează că pe Lache, pe Mache și pe Nae vreau să-i înjosesc, să-i cufund în anonimat umilitor dacă-i chem numai pe numele de botez. Ajunge că, dacă ți-am vorbit cît și cum trebuie de dînșii — mai drept: i-am lăsat să vorbească și să se poarte — ți-i aduci aminte întocmai ca și mine, sau aproape, fiindcă ești de aici

de la noi, cum îţi aduci aminte întîmplările blajinei coanei Anichii şi ale nervosului său ginere Mihalache, la Sinaia, sau dimineaţa în care madam Caliopi Georgescu te-a luat pe sus în birjă, să te ducă la profesorul de filozofie, ca să-i ceri un 6 la morală pentru fiu-său, fiindcă nu poţi uita cu cît temperament ţi-a spus cazul: că Ovidiu al ei a luat un 3 la examen, şi cît de indiferent e Georgescu tatăl cu copiii, şi cît de simţitor e băiatul; nu poţi uita nici energia umbreluţei dumisale, cînd conduce birjarul: „loveşte în dreapta, loveşte în stînga, iar în stînga, şi înfige cu putere vîrful umbreluţei în spinarea birjarului".

„Uite-i ce drăguţi sunt!" — zicea Caragiale de oamenii lui. Şi adevărat: satira propriu-zisă e rară, iar schiţele respective *(Atmosferă încărcată, Tempora, Mici economii)* sunt printre cele mai palide; rîsul voios, orientat spre bufon, domină. Cînd conferenţiarul se dă jos de pe tribună să arate de aproape cocoanelor din „Societatea protectoare a Muzelor Daco-Romane" ghetele noi de lac, cînd băieţii de prăvălie, în petrecere de Paşti, îşi ţin ghetele care-i strîng pe masă, fiindcă la berăria ailaltă cîinele dresat al unui ofiţer le luase de jos şi făcea sluj cu ele în gură, în mijlocul grădinii — imaginaţia bufonă uzează de cele din urmă libertăţi. Însă, fără greş, observaţia exactă şi din plin nu slăbeşte, oricare ar fi, pe alocuri, excesele caricaturii. Petrecerea de Paşti e stricată de ghetele care strîng, aşa cum se strică excursia d-lui Mihalache la Sinaia fiindcă persoanele din familia dumisale, ca atîtea altele din libera Românie, sunt special nedisciplinate şi prea greu disciplinabile. În schimb, coana Luxiţa, moaşa, petrece la Moşi straşnic, şi spre deosebita bucurie a prietenilor ei. Nu e bine dar să zicem de Caragiale că se înverşunează asupra unei clase întregi, şi că, de exemplu, vrea numai, cu ură teribilă pe micul-burghez, să ne vîre în cap, ca un punct adică de propagandă, că acei oameni sunt atît de grozav idioţi, încît nu ştiu să pună la cale o petrecere cît de simplă.

Scria Caragiale lui Gherea (octombrie 1906): „Dragă Costică, scriu o piesă într-adins să-ţi placă ţie: artă

cu tendenţă de hatîrul tău, şi artă pentru artă de hatîrul ei".

N-a avut parte, şi noi n-am avut noroc, să-şi isprăvească piesa Caragiale; rămîne să ne mîngîiem cu informaţia aceasta, dîndu-i semnificarea generală care i se cuvine. Caragiale dă la o parte totdeauna hatîrul tendenţei, pentru a face loc hatîrului celuilalt.

După opt ani de odihnă, se porneşte Caragiale la lucru: în *Universul*, în *Viaţa românească*, în *Opinia* din Iaşi, în *Românul* din Arad, în *Lupta* din Budapesta apar notiţe critice, parodii, „momente" şi poveşti, originale şi traduceri. Parte din acestea le-a strîns Caragiale în *Schiţe nouă* (1910), cea din urmă colecţie îngrijită de dînsul; altele au fost retipărite de fiul său Luca.

O *Poveste* lungă a rămas neisprăvită. Pe o foaie, Caragiale notează că povestea aceasta nu se poate isprăvi, că din ea, chiar aşa, neisprăvită, se învaţă acest adevăr: mai mult sunt coroanele pentru capete decît capetele pentru coroane. Evident, Caragiale scria astfel, fiind în dispoziţii tendenţioase; cu alte cuvinte, artistului îi era lene. Pe alte foi, însă, face planuri diverse şi amănunţite pentru urmarea şi sfîrşitul povestei: „Arta pentru artă" nu-l lăsa în pace. În fragment, aşa cum este, se găseşte, către sfîrşit, o lungă digresiune de critică literară, unde ajunge la insistenţa lui favorită, că povestirea e „meşteşug"; şi compară meşteşugarul prost cu omul şaşiu care-ţi arată drumul: nu ştii, să mergi încotro te îndreaptă cu mîna, sau încotro se uită? Omul şaşiu e o traducere populară, dar curios exactă, a formulei artă cu tendinţă. Întreruperile şi anexele teoretice în povestirile lui Caragiale vorbesc de tehnică literară, niciodată de altceva.

„Povestea" e o istorisire artistică; tonul ei se poate numi popular, într-atît că se fereşte de neologisme şi caută vorba veche, unde şi cît trebuie. Cu totul altceva decît poveste populară: sunt chipuri şi fapte de dramă istoric-legendară. Conflicte politice şi lupte de caractere fac tot fondul. Singure numele oamenilor, ţărilor şi mănăstirilor sunt nume din poveste. Fantasticul, chiar acolo unde e introdus direct, în *Hanul lui Mînjoală*, în

*Kir Ianulea*, în *Calul Dracului*, funcționează numai ca element de motivare; nu e exploatat ca viziune, ci apare ca ciudățenie ușoară — și explicabilă rațional! — cum e cotoiul și căprița Mînjoalei, sau e un fel de joc de cuvinte echivoc, cum e coada lui Prichindel în *Calul Dracului*. Caragiale transpune, cît poate, fantasticul în normalitate umană.

De *Kir Ianulea* a spus d-l Ibrăileanu că e adevărata nuvelă istorică românească. Clasarea aceasta îmi pare necontestabilă. Curtea fanariotă, curtea banului din Craiova, negustorimea de pe vremuri dau întîmplării atmosfera istorică în linii largi și juste. Cu impresionantă gradație prind corp figurile și lumea lor, mai întîi în povestirea lui Kir Ianulea către Kera Marghioala, expunere executată cu aceeași neistovită putere de captivare ca și expunerile din cele trei comedii. Coana Acrivița, familia ei, traiul și certurile cu Ianulea formează o bucată de pură mahala, poate prea puțin deosebită de orice altă bucată de mahala din Caragiale. Însă, cîtă substanță și culoare în poznele pe care le dau în vileag fetele inspirate de Aghiuță, și cît de savuroasă, în capacitatea ei de localizare, este apariția lui Negoiță (cu nume cu tot!), cînd după fuga „pe sub Mitropolie la stînga, către cîmpul Filaretului, suind la deal, prin dreptul Cuțitului-de-Argint", Kir Ianulea se oprește „în fața viișoarei unui mărginaș bondoc și îndesat, care tocmai se spăla pe ochi de dimineață la soare în prispa cramei"!

Deosebită între toate compozițiile lui Caragiale este potrivirea de tonuri poetice și fantastice cu un comic prin excelență ștrengăresc în *Calul Dracului*. Aici contrastele, gradațiile și modulațiile sunt de o virtuozitate rară, chiar la acest devotat al îngrijirii artistice.

În liniștea somnoroasă a serii se pornește dialogul viu, în care fiecare replică este un extract rafinat de exactitate umoristică. Baba e mai întîi iscoditoare și plină de atenție maternă pentru băiatul drumeț. Pe urmă, printr-o schimbare diabolic surprinzătoare a tonului, scena se face grotesc erotică. Trecerea între aceste tonalități, violent opuse, e superior realizată prin episodul cu somnul băiatului. Apoi o nouă schimbare

de ton şi perspectivă: baba se preface în zînă, perechea batjocoritor grotescă de adineaori face loc unui grup erotic în toată strălucirea tinereţii şi frumuseţii. La urmă, iar cîntecul babei cerşetoare; dar acum, după ce s-au dezvelit comorile ei diavoleşti, altă rezonanţă are milogeala ei peltică: la început umoristic realistă, figura se arată acum într-un acord unde răsună cu straniu farmec amintirea fantasticelor ei frumuseţi, închise numai în comicăria vicleană de la început.

Introducerea aceasta priveşte, mai întîi, pe cei care au citit mult pe Caragiale; puţin ori nicidecum pe cei care nu l-au cetit deloc. Mai mult decît oricăror altora, ea ar putea fi de folos celor care l-au auzit şi văzut pe artistul acesta creînd, în vorbă vie, figuri şi scene. Arta lui e artă vorbită şi mimată.

Unii diletanţi pretind să tratăm operele celebre aşa cum „mamiţele" din mahala îşi răsfaţă „puişorii", ascunzînd poznele şi defectele acestora.

Pentru cine nu are logica mamiţelor, o bucată rea nu scade valoarea unei bucăţi bune din aceeaşi operă; o bucată bună nu ajută nimic celei rele; şi tot astfel nu se compensează amănuntele inegal reuşite din aceeaşi scriere. Vrem să ştim cum a fost. Şi autorii mari n-au trebuinţă de precauţiile protectoare ale fanaticilor mai mult ori mai puţin pricepuţi, mai mult ori mai puţin sinceri.

I. L. Caragiale, *Opere*, I, Bucureşti, Editura Cultura naţională, 1930.

## INTRODUCERE *

Vorbind de bucăţile pe care avea să le adune în volumul *Schiţe nouă* (1910), Caragiale scria doctorului

* La *Opere*, I. L. Caragiale, vol. II. Ediţie îngrijită de Paul Zarifopol. Ed. Cultura naţională, 1931.

Urechia : „nu le-aş da pentru tot ce am scris" (Din Berlin, 14 februarie 1909).

Găsim, în volumul numit : schiţe humoristice de felul *Momentelor (Antologie, Greu de azi pe mîine, Monopol, Cronică de Crăciun, Duminica Tomii, Ţal, Repaosul duminical)*, o anecdotă orientală *(Pastramă trufanda)*, două satire literare *(Ion, Partea poetului)* şi — dacă lăsăm la o parte traducerea din Perrault şi cîteva bucăţi ce par neglijabile, în general — trei poveşti : *Kir Ianulea, Mamă, Calul Dracului*, care desigur dau colecţiei noutatea mare. Aceste trei din urmă erau cele cu mult preferate de Caragiale. Din felul cum le cita, din intenţia de a lucra mai departe în acelaşi gen, de multe ori rostită şi curînd realizată în *Abu-Hassan* şi în fragmentul de *Poveste*, se poate înţelege că, în aprecierea comunicată doctorului Urechia, acele bucăţi trebuie să fi avut partea cea bună. Conservatismul artistic al lui Caragiale se arătase eminent prin supunerea lui statornică înaintea unor norme de artă clasică : corectitudine gramaticală pînă la fanatism, compunere de o transparenţă extremă, cu expuneri, culminaţii şi încheieri accentuate aproape didactic, sacrificarea amănuntului în favoarea tipului şi a intenţiilor generale, iar, prin aceasta, o reducere simţitoare a pitorescului şi, în proporţie, concentrarea interesului asupra energiei şi a motivării acţiunilor. Aici însă, în povestirile din urmă, ambiţia lui Caragiale de „a fi vechi" se putea desfăta în însăşi savoarea populară şi arhaică a materialului, în înţelepciunea bătrînească a poveştilor. Şi artistul care ţinea mult să fie socotit „moralist", adică observator de tipuri şi caractere, purta o dragoste, în cele din urmă tot mai stăruitor afirmată, pentru un didactism pe care îi plăcea lui să-l califice : „veche înţelepciune orientală". Să nu se uite : epoca poveştilor de care vorbim a fost şi epoca fabulelor şi a traducerii *Curiosului nepriceput*, un fel de fabulă amplificată.

În altă parte am amintit (*Introducerea* volumului I al ediţiei de faţă *, pag. XLII), cum în notele pentru

* Paul Zarifopol se referă mereu la volumele pe care le-a îngrijit el în seria *Opere* de I. L. Caragiale, I (1930), II (1931).

urmarea *Povestei* rămase fragment, Caragiale notează: „chiar așa neisprăvită, povestea ne învață adevărul că mai mult sunt coroanele pentru capete decît capetele pentru coroane". Însă această concluzie moral didactică e oarecum dezmințită prin numeroasele proiecte de continuare, unde amănuntul pitoresc tinde vizibil să acopere, ori să înăbușe chiar, morala aceea de fabulă. Contrazicerea este prețioasă prin excelență. Caragiale, artistul curat, a rămas mai tare decît orice cochetare cu tendințe de dogmatizare moralistică. Printr-o fatalitate de același fel, pitorescul a triumfat și a cucerit teren în arta lui narativă, în ciuda canoanelor clasice. Așa au voit, deopotrivă, și puternica lui vizualitate, și orientarea artei literare în general.

Atenția tot mai mare acordată dezvoltării prin imagini sensibile caracterizează modificările hotărîtoare ale artei lui Caragiale în maturitatea ei. Și desigur că povestea și legenda, cu materialul lor fantastic, favorizau această evoluție. Iar logica interioară a dezvoltării acestui talent suprem dramatic întărea și mai mult acea transformare, viziunea dramatică implicînd neapărat evocare sensibilă.

Prin îndemnuri prudente, Luca Ion, fiul, și autorul acestor rînduri reușisem a seduce pe îndărătnicul Caragiale să citească *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*, *Les contes de Jacques Tournebroche* [1], *Clio* și alte cîteva colecții de povestiri ale lui France. Lectura umanistului arhaizant, în care pitorescul e condus cuminte de prudențe clasiciste, nu putea să scandalizeze, nici să irite pe „moralistul" român: această lectură a și operat ca o provocare rodnică asupra celui pregătit de alte motive, mai hotărîtoare, desigur, pentru a-și deschide cîmp nou de lucru artistic.

Paragrafele disciplinei clasice le păzise Caragiale cu sfîntă strictețe, de la cele dintîi încercări ca povestitor; de o perfecționare în sensul acelei discipline abia poate fi vorba. Preferința pentru povestirile din urmă, entuziast rostită, se adresa, vrînd-nevrînd, unor elemente de artă realizate dincolo de granițele strictului clasicism. Și dacă, prin încăpățînare doctrinară, Caragiale era totdeauna gata a tăgădui, în principiu, va-

loarea pitorescului, tot el îți evoca, în cuvinte și mimică, pe Kir Ianulea, pe baba din *Calul Dracului*, ca și pe Jérôme Coignard sau pe Mosaïde, cu un relief și o culoare ce dovedeau cît de tiranic îl obseda și îl încînta imaginea plastică și colorată a figurilor.

În sfîrșit, aceste modificări ale artei sale au, toate, acest înțeles definitiv, că el se făcea din ce în ce mai povestitor : scurtimea și precipitarea dramatică cedează treptat unei expuneri largi și potolite, cu atenție la detaliul concret, ce-și are valoarea lui constructivă, fără a fi silit să însemneze numaidecît o culminație sau să prepare crize. Stilul curat narativ se dezvolta acum liber, scăpat de orientarea, ce fusese orișicum excesivă, a stilului de teatru clasic.

*

„Natura nu lucrează după tipare, ci-l toarnă pe fiecare după calapod deosebit. Unul e sucit într-un fel, altul într-alt fel, fiecare în felul lui, încît nu te mai saturi să-i vezi și să faci haz de ei" — spunea Caragiale lui Slavici (vezi *Amintirile* acestuia, București, 1924, pag. 173).

Caragiale vedea „sucitura", și din cîteva „suciturí" făcea desenul tipului. Este de meditat afirmarea lui că natura nu lucrează după calapoade ; această afirmare ne îndeamnă să facem această deosebire : figurile lui Caragiale sunt tipuri în ale căror conture nu se simte calapodul. Un tic sau o manie individualizează totdeauna figurile principale, adesea pe cele secundare. „Simt enorm și văd monstruos" e o notație incidentală, pe care arta lui Caragiale ne învață a o interpreta ca o mărturisire a întregei sale organizații artistice. Viziunea „enormă" era, la el, caricaturală în primul loc — „nu te mai saturi să vezi sucitura", explica el singur — și, în general, pornită spre excesiv.

O schiță din cele mai scurte, astăzi cunoscută numai bibliografilor, uitată cu totul de însuși Caragiale (în volumul acesta, pag. 418) îmi pare un specimen curios de complet al artei caragialiane. Se prezintă ca notarea modestă a unei amintiri, și se dovedește a fi o impresie elaborată cu desăvîrșită artă. Un schit pier-

dut în mijlocul unor dealuri păduroase; un șipot în vale; un pîrleaz care e intrarea principală. Locuitorii: trei călugări bătrîni și un țigan. Acesta e figura principală: „mut și palavatic — și are și boala copiilor — un zaplan grozav de nețesălat: barba și pletele încîlcite: picioarele goale, niște labe noduroase; îmbrăcat numai cu o pereche de ițari ce putrezesc pe trupu-i, cu o ghebă pe piele, lăsînd să se vază pieptul jupuit de scărpinături, și încins cu un crîmpei de frînghie... Mutul e acum în toane rele. Umblă foarte îndîrjit de colo pînă colo prin curte; se bate mereu cu pumnul în piept, scrîșnind dinții, bolborosește și nu vrea să facă nici o slujbă." Starețul, bolnav de podagră, stă cu blănuri pe picioare, în jeț. Ceilalți doi călugări sunt bătrîni sfăntoși; mai ales unul, Ieronim, e chiar limbut: om umblat pe la Ierusalim și Sfîntagora, știe multe, și spune și mai multe — în tinerețe fusese bărbier. La masă, se dau musafirilor niște mere minunate, dintr-un pom din curtea schitului — Schitul Mărului! Părintele Ieronim oftează: „Ei! pomul ar fi bun, dacă n-ar fi tîlharul". Tîlharul e un urs care vine regulat de fură mere pîn' se satură. Ieri, mutul a vrut să-l gonească; ursul i-a dat una peste ceafă și l-a trîntit la pămînt. De aceea, țiganul e, azi, așa de supărat. Abia isprăvesc masa, și se aude ursul. Oamenii se zăvoresc în casă și privesc de la fereastra cu zăbrele. Mare mirare: mutul, cu un par în mînă, stă pitit lîngă gard. Cei dinăuntru îi fac semne desperate. Mutul se încruntă la ei și-i amenință cu parul. Se aude bine mormăiala. Capul fiarei se înalță de după gard, dar... abia își întoarce ochii spre fereastră, și mutul a și plesnit-o drept în frunte. Se aude o icneală; ursul se clatină și dispare după gard; dincoace, țiganul cade lat pe spate și rămîne nemișcat. Cînd, într-un tîrziu, cei din casă merg să vadă ce e, găsesc pe țigan mort, cu o spumă roșie la gură și la nas, iar, peste gard, ursul cu capul crăpat. „Într-o singură lovitură, mutul și-a cheltuit toată rezerva de energie; dar cel puțin a spălat în sînge ofensa din ajun." Ceasul vecerniei. Părintele Ieronim, după ce a aprins o lumînare mortului, începe a trage clopotul. Un singur clopot are schitul, dar sunetul lui limpede îl în-

miesc dealurile și văile. „Cînd sunetul acioaei pornește limpede să rupă nemărginita tăcere a acestei sălbatice singurătăți, sute de alte glasuri, unul după altul, înviază în toate dealurile, ca să răspunză pe-ntrecute, și cînd s-a stins sunetul din urmă în curtea chinoviei, și cînd limba clopotului s-a oprit inertă din legănatul ei, încă tot se mai aud răspunsuri jalnice stingîndu-se unul după altul încet-încet în depărtatele adîncuri păduroase."

Un țigan mut, tîmpit, epileptic, ofensat de un urs, crapă capul fiarei, și cade el însuși mort, de frică sau de plăcerea sălbatică de a fi plătit cu prisos răul ce i s-a făcut. Un călugăr limbut, plimbat pe la Sfîntul Munte și pe la Ierusalim — fost bărbier. O dramă primitivă și bizară între o bestie și un mut idiot; o figură secundară, în care, din fugă, e concentrată o atît de nostimă și comică ciudățenie: bărbier călugărit — el, în liniștea solemnă a serii de munte, stîrnește cu clopotul răspunsurile frumoase și tainice ale văilor și pădurilor. Iar împrejur, în cîteva linii sclipitor colorate și cu măiastră siguranță trase, pitorescul din plin al unui schit mărunțel pierdut între dealuri. La un loc, și într-un spațiu redus cu virtuozitate, avem: tipul excesiv și drama extraordinară pînă la ciudățenie; iar, în mănunchi strîns, impresii de natură fixate ca de un puternic acvafortist. Vocația lui Caragiale pentru extraordinar ne întîmpină aici în toată puterea ei. *O reparație* este titlul schiței, și în el e închisă o idee capitală din sistemul literar al scriitorului. În vechea tehnică dramaturgică exista paragraful capital al așa-numitei justiții tragice. Prin temperament, probabil, prin o trebuință irezistibilă de întreagă descărcare a unei iritații date, de echilibru simplu, de încheiere absolută a conflictului o dată deschis, artistul acesta, adînc meridional, era stăpînit de o adorație intimă pentru vechiul postulat dramaturgic al răsplății de istov. Setea cu care e aruncat din tren cățelul nesuferit Bubico, satisfacția finală atît de tare punctată în schițe diverse ca *Luna de miere*, *Accelerat nr. 17*, *Amici*, *Infamie*, oricît ar diferi ele calitativ între dînsele, sunt forme din același tipar ca și finalul din *Făclia de Paște*, din *Păcat*, din *Năpasta*,

unde metoda, consecventă pînă la absurd, duce la un rezultat copilăros prin naivitatea lui de mașinărie logică. Caragiale a și schițat cîndva teoria acestui clasicism, să zicem, din temperament. „Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul!" (vezi *Notițe și fragmente literare*, București, 1897, pag. 56), strigă Caragiale criticul, exasperat de povestirea pe care el singur o pocise de dragul exemplificării. Deși acolo el urmărește să înfiereze niște dezvoltări intempestive, niște umpluturi neroade în povestire, și mai ales în dramă: din felul cum își construiește exemplul, cerința aceea de concluzie violentă, atît de semnificativ formulată, ne descopere deplin mecanismul psihic ce determina metoda de compunere despre care vorbim.

Înrudită cu acest gust de a accentua soluțiile conflictelor este insistența asupra unora și acelorași motive fundamentale. *Cănuță, om sucit* este, în privința aceasta, cazul monumental. Cănuță se repede în lume cîteva clipe înainte de sosirea moașei. Cănuță rabdă să fie de două ori cufundat în apă rece fără a deschide gura, însă a treia oară se smulge din mîinile popii și e gata să se-nece. Cănuță rabdă o bătaie strașnică de la stăpîn, dar se supără și fuge cînd acesta îl trage de ureche. Cănuță se alipește de guvern cînd acesta stă să cadă și părăsește poziția imediat înainte ca să vie la cîrmă. Cănuță se supără și nu prea că-l înșeală nevasta, dar foc se face și divorțează cînd femeia a greșit de i-a uscat prea mult un pește la cuptor. Cănuță moare pentru că un prieten, pe care-l ajutase mult, nu vrea să-l împrumute cu cîțiva lei. Cănuță e îngropat de viu, în catalepsie; la șapte ani, cînd îl dezgroapă, îi găsesc oasele cu dosul în sus. „Sfinția-ta, nu l-ai cunoscut pe răposatul Cănuță... Om sucit!" zice văduva, dintr-un excesiv spirit de explicație și definire.

Substanța cu care e îmbrăcat acest schelet atît de simetric este, negreșit, lucrată cu mînă de maestru: Cănuță, întors, în puterea nopții geroase, la bunică-sa, bătut și degerat, plîngînd cu căciula la ochi, întîlnirea la dentist cu femeia de care s-a despărțit sunt realizări de o rară desăvîrșire ale clasicismului naturalist, care, pentru a ne rezuma în formulă, era arta lui Caragiale.

Dar *Cănuță, om sucit* este totuși o demonstrație: insistența asupra motivului fundamental devine aici înverșunare, figura se strînge în schemă ilustrativă. Precizarea unor asemenea limite se impune oricui încearcă a studia, cu liberă judecată, o tehnică artistică.

Caragiale iubea tot ce poartă accent apăsat. Îl amuza fără încetare enigma pe care a lăsat-o sinuciderea casierului Anghelache. „De ce s-o fi omorît Anghelache? Nici eu nu știu", spunea el de nenumărate ori, cu o satisfacție aproape copilărească. Această *„pointe"* în chip de ghicitoare îl desfăta tot atît de mult ca și întrebarea tachinantă dacă Trahanache știa ori ba că Zoe e amanta lui Fănică. Consecvența deplină, în acest sens, era o predilecție esențială pentru anecdotă: povestirea schematică avînd concluzie simplist instructivă. Schițele: *Identitate, Poveste de contrabandă* sunt construcții specific anecdotice; iar metoda domină în compunerea *Reminiscențelor*, ca și în unele bucăți din *Momente (Reportaj, Succes)* sau din *Schițe nouă (Pastramă trufanda).*

Printre tot ce se poate socoti prin excelență memorabil în scrisul lui Caragiale, *Ultima emisiune* îmi pare cu deosebire curată de specificul abuz de intenție pe care l-am analizat. Maidanul de mahala în seara de zloată, ferestrele luminate ale cîrciumii și interiorul ei, sosirea persoanelor, inaugurată de domnul Iancu Bucătarul, încheiată de părintele Matache, rebegit și mofluz și el, ca și cerșetorii, biografia coanei Zamfira, a domnului Ioniță și a domnului Iancu dau, cu bogăția lor atît de ingenios organizată, icoane unice, ca vigoare halucinantă, ale vieții noastre suburbane: tablou întunecat pe dinaintea căruia ne poartă humorul artistului, care, aici, cu excepțională delicatețe, cumpănește surîsul ușor cu cel amar.

★

Aflarea primului manuscript al nuvelei *Păcat* ne dă putința și ne obligă să urmărim asupra unui exemplu de valoare deosebită, lucrarea artistică la Caragiale. Nuvela aceasta a fost cea dintîi de dimensiuni mari și, totodată, prima lui încercare în tragic.

În redactarea aceasta de curînd descoperită (vezi în volumul acesta, pag. 384) tot începutul povestirii, pînă la regăsirea copilului (f° 1—5 din manuscrisul original; aici pag. 384—390), e prezentat ca o aducere-aminte a preotului Niţă: „treizeci şi cinci de ani şi mai bine erau de atunci...". Asupra acestei fixări în timp autorul a stat la îndoială; la sfîrşitul introducerii acesteia (pag. 390, r. 42) cetim: „Trecuseră opt ani de cînd se sfîrşise acea dulce şi tristă istorie din copilărie. Niţă era preot în Dobreni." În planul primitiv nu se prevedea o deosebită dezvoltare a episodului cu găsirea şi creşterea lui Mitu (numit Nică în manuscris), şi datarea amintirii preotului cu treizeci şi cinci de ani în urmă arată că, după acea rememorare introductivă, drama începea în plină criză: acum Mitu este de mai mulţi ani învăţător în satul unde tatăl său era preot. Astfel, precipitarea dramatică îşi dădea plin curs, în această încercare dintîi a unei compuneri narative de dimensiuni mai largi. Însă regăsirea băiatului, creşterea, lupta cu autorităţile care vor să i-l ia, erau elemente puternice pentru caracterizarea dragostei pasionate a preotului către copilul zămislit în focul tinereţii sale, şi apoi, pentru economia psihologică a dramei, nu era de prisos să ni se arate, de mici copii, pe cei doi pe care patima avea să-i omoare. Cei „treizeci şi mai bine de ani" din prima redactare s-au prefăcut în opt, înlocuiţi apoi cu zece, în textul tipărit: dramaturgul se îndura astfel să se facă povestitor, şi materialul însuşi îi impunea puncte de privire şi forme altele decît acele pur dramatice. Fireşte, trebuinţa de acţiune vie persistă ca un imperativ natural, şi spre binele povestirii: spectacolul dinaintea cafenelei, popa în căutarea băiatului, conflictul cu procurorul, care-l împinge pe popa Niţă să apuce puşca din cui, caracterizarea Ilenei şi uciderea viţelului sunt dramă pură, aproape continuă. Cetitorul modern va da aici dreptate lui Lessing, care, de pe atunci, sugerase că drama inspiră şi normele bunei povestiri.

În compunerea acestei introduceri, pare ciudat, din partea lui Caragiale, felul de a prezenta pe popa Niţă visîndu-şi patimile tinereţii: bătrînul şade mîhnit dina-

intea casei, în amurg, privind peste văile ce se-ntunecă; iar pe genunchii săi stă o carte deschisă, și pe carte, prinsă cu un ac de un petec de hîrtie, o garoafă strivită. Imaginea pare a fi captivat pe autor: mai jos, acolo unde povestirea, după intercalarea episoadelor, narează dragostea dintre Nică, ajuns învățător în Dobreni, și Ileana, motivul cu garoafa revine în două locuri: „Și de aceea, cu ochii pe garoafa uscată..." — și: „Omul care învățase atîtea plînge pe garoafa uscată..." (vezi pag. 400, r. 10, 27). Ciudat pare și un amănunt de vocabular din același paragraf: garoafa și biletul de care e prinsă sunt, scrie Caragiale, „două atît de puerile și nevinovate *suvenire*", iar mai jos: „era o altă *suvenire* de la acea femeie care-l făcea să plîngă, era Ion, învățătorul din sat". „Suvenire" constituie o stîngăcie clasată, chiar pe vremea cînd au fost scrise rîndurile acele, la rubrica mahalagismelor lexicale. De la 1830 la 1860 vor fi întrebuințat cuvîntul și unii scriitori români cu renume; însă, chiar din prima aruncătură, cuvîntul însemna, sub condeiul lui Caragiale, o întîrziere condamnabilă, ca și numele Lucia, dat fetei numită apoi, cu numele bun, Ileana. Într-o tragedie sătească, Lucia era imposibilă. Caragiale a suprimat, cum nu se putea altfel, și garoafa, și biletul, și lacrimile popii asupra lor, și „suvenirile", și pe Lucia. Le-am semnalat numai pentru a arăta cum, întreprinzînd prima lui nuvelă, scriitorul a avut de luptat cu deosebite nesiguranțe. Despre efectele stilistice ale acestor nesiguranțe am vorbit și în altă parte.* În manuscrisul prim insuficiențele sunt, natural, mai izbitoare decît în textul tipărit. „Vorbe?... încap vorbe?" În jurul expedientului nenorocit, care în textul definitiv sună: „Vorbe?... încap vorbe?", se ostenește Caragiale în manuscris fără a se putea izbăvi de el:

„Vorbe? Se poate cu vorbe spune haosul în care se zbătea trupul și sufletul..."

„Cu vorbe să spui..."

„Vorbe deșarte și goale..."

---

* Vezi *Introducerea*, vol. I al acestei ediții, pag. XXIV—XXV, și cartea mea *Artiști și idei literare române*, pag. 18 și urm. (*n.a.*). Ambele reproduse în volumul de față.

„E de prisos să cauţi a spune lucruri..."
„Şi vorba trebuie să le ia încet pe rînd."
„Se pot spune astea cu vorbe? Vorbe zădarnice şi goale..."
„Cu vorbe nu se pot spune..."
„S-ar putea toate astea spune cu vorbe?..." (Vezi mai jos, pag. 388, 389).

Am înşirat textual aceste repetiţii, pentru a face cît mai palpabile stîngăciile caracteristice în care se încurca scriitorul acesta atît de scrupulos. Şi nenorocirea revine, în forme şi mai grave, acolo unde se încheie, în redactarea primă, amintirile preotului (vezi mai jos, pag. 390): „Toate astea, *înşirate* aici aşa de *nesuficient* şi de *inform*, treceau acum întregi şi clare prin gîndul omului îmbătrînit". Evident, Caragiale, scriind astfel, uita că aici el avea de spus cele ce treceau prin mintea preotului. Formula: „nu se poate spune cu vorbe", ale cărei varietăţi le-am dat mai sus pe toate, este cu desăvîrşire inadmisibilă, o dată ce întregul capitol e prezentat ca amintirea, atît de sublimată emoţional, a unui biet preot de ţară. În genere, formula implică un nonsens estetic: în arta cuvîntului nu încape scuza că „nu se poate spune cu vorbe". Ea este o deplorabilă invenţie de diletant. Într-o simplă anecdotă chiar (de exemplu, în volumul acesta, pag. 422, r. 47), un „nu se poate spune" ofensează cînd îl întîmpini în scrisul unui artist; scrisul pentru gazetă explică, probabil, nenorocirea; dar explicaţia nici nu atenuează; după cum nici nu întăreşte calitatea, negativă ori pozitivă, a vreunei realizări oarecare.

Formula a trecut în textul tipărit. Ea, împreună cu acumularea de neologisme, cu reflecţiile satirice sau altele, gros apăsate, alterează povestirea aproape la tot pasul. Intervenţia aceasta subiectivă constituie un disparat permanent: tragica întîmplare ţărănească pare a fi povestită de însuşi procurorul elocvent, în stil de licenţiat în Drept care dă la ziare proză frumoasă. Este de ţinut minte că, în convorbirea între preot şi Cuţiteiu, unde acesta din urmă are primul rol, scrisul lui Caragiale curge sigur, manuscriptul arată aici un minimum de ştersături: observatorul maestru al vorbirilor avea

în minte vorba țărănească cea adevărată. Nehotăririle au operat numai acolo unde Caragiale, el însuși, trebuie să scrie *despre* țărani. Deși neologismele nepotrivite persistă pînă la sfîrșitul carierei povestitorului (vezi *Introducerea* volumului I, pag. XXV), Caragiale, opt ani după ce publicase *Păcat*, ne povestește în *Hanul lui Mînjoală* și *În vreme de război* întîmplări de la țară, cu o așa îndemînare în amănuntele vorbirii și ale faptelor, încît el ocupă locul de maestru începător al genului. E drept că Slavici vorbise despre țărani, și țărănește mai exact și mai armonic decît, în general, o făcuse Caragiale în *Păcat*; în curînd, însă, Caragiale l-a lăsat în urmă: Slavici n-a putut scăpa de sentimentalismul și de convențiile banale de care se izbise vechea *Dorfgeschichte*[2] nemțească. În *Păcat* Caragiale încerca întîia oară să trateze un motiv în cadru larg de povestire. Spontan și neîncărcat de lectură cum era, el a făcut încercarea fără ajutoare literare. Pe Slavici, care ar fi putut fi povățuitorul, Caragiale pare a-l fi lăsat la o parte ca povestitor. Stîngăciile din *Păcat* sunt, credem, rezultatul spontaneității care nici nu se gîndește măcar la ajutoare străine, cu primejdia chiar de a rămînea, în plină tragedie țărănească, încurcat în procedeuri de autor comic și satiric al vieții de mahala sau chiar de stradă principală.

Să notăm încă această particularitate: *Păcat* și *O făclie de Paște*, ca și *Moara cu noroc* sau *O viață pierdută*, sunt pronunțat melodramatice: patimi grozave, răutate diavolească, vărsări de sînge și dare de foc din belșug. Nu cred că violența proprie vieții rurale poate explica și justifica îndeajuns acest caracter al literaturii de care vorbim. Trebuie să ne gîndim și la puterea șabloanelor literare și dramaturgice cărora erau expuși cei doi tineri scriitori: aplicarea acelor șabloane în tratarea artistică a vieții noastre de țară desigur nu era absolut o greșeală, însă, la anume grad, procedeul dă naștere unor artificialități naive.

Tot din noutatea încercării a rezultat, cred, faptul că, în *Păcat*, textul e, în atît de mare măsură, mai mult indicație decît povestire. Punctele de suspensiune, care taie expunerea la tot pasul, înlocuiesc adeseori arbitrar

o punctuație mai liniștită. Nervozitatea acestor prea frecvente suspensii nu e întotdeauna a personajului sau a situației; e a povestitorului. Nevoia de suspensiune nu se înțelege în locuri ca acestea, luate dintre multe altele: „Ofițer, mă! nu popă!... N-are friguri, părinte... altceva are băiatu. A, ce prostie și școlile astea închise... Să-i dai drumul băiatului să se plimbe mai des" (mai jos, pag. 387). „La prefectul era lume multă... preotul voia să fie primit singur... și așteptă în sală... D-abia se așezase etc." (pag. 408). „Să fie băbatu-său acasă... Nu era probabil... căruța nu era în curte... în grajd nici o mișcare... nu venise încă... La fereastră ștergarul înnodat... Știa că era așteptat... Inima în dinți și frecă cu palma pe ușă foarte discret... Un țipăt înăbușit etc. Ileana stinse lumînarea și ieși... Tremura scuturată etc." (pag. 413). Suspensiile abuziv numeroase n-au fost, poate, la origine, decît o notație a scriitorului pentru dînsul, în fuga punerii pe hîrtie, sub imboldul temperamentului său dramatic: Caragiale rămînea, și în povestire, regizorul care-și trimite actorii în scenă; și notarea a rămas obicei și element constitutiv al stilului, trecînd, cu exces, în textul definitiv.

O deosebire notabilă între manuscriptul prim și textul tipărit nu mai întîlnim decît la capitolul audienței preotului la prefect. În manuscript, bucata e începută de două ori. În prima încercare nu se descrie casa prefectului, nici apariția prefectoresei în criză de isterie; nu e vorba nici de portretul soacrei prefectului, nici de leșinul preotului. Convorbirea se prelungește însă cu o cercetare minuțioasă din partea prefectului în privința învățătorului: a făcut armata? unde era cînd a împlinit douăzeci și unu de ani? ce a făcut pînă să fie mutat în Dobreni? Fragmentul se oprește asupra acestor întrebări; situația nu putea da vreo soluție de efect. A doua încercare e dusă pînă la capăt, dar altfel decît în textul tipărit. Ironia asupra fostului președinte e mai îngroșată („el [preotul] își aducea aminte cît de bun fusese tînărul procuror odinioară cu el, *cu cîtă grație lăsase să i se smulgă o concluzie binevoitoare într-un faimos proces-verbal*" etc.); salonul e numit „un cuib" și „un petit coin exquis" [3]; „de mult popa nu mai

văzuse atîta mătase, atîtea oglinzi, atîtea draperii și tablouri". Și preotul nu leșină, ci, aiurit de vederea portretului, pune mașinal pe masă cinci hîrtii de bancă, dar nu poate spune nimic prefectului. Acesta nu înțelege, întîi; însă mai apoi, constatînd că popa e om cu dare de mînă, oprește două bilete din cinci, pentru un orfelinat ce se va înființa eventual în capitala județului. Toată pagina e anulată, iar pe margine însemnă Caragiale: *Polițaiul îngrijitor subtilizează.* I se păruse și lui că oprirea unei sume relativ modeste de către un domn prefect foarte bogat este de un adevăr satiric exagerat, și a trecut păcatul în seama subalternului.

Alte deosebiri între redacția primă și cea definitivă sunt doar acelea ce rezultă din tendința fundamentală de a scurta. Încadrările în stil corect de reportaj trec, totuși, inapreciabil reduse, în textul tipărit, unde, din nenorocire, „cinele tainice" din manuscript devin „libațiuni". A condamnat Caragiale, firește, insistențele neașteptat de patetice asupra cîntecului Ilenei: „...o lume întreagă de înțelesuri, vaiet de descurajare, plînsuri de resemnare... și multe și multe, pe care toate numai graiul mamei mele știe să le spuie cu o vorbă: *dorul. Dorul!...* E o văpaie (un foc nestins), neînchipuită în simplicitatea acelui cîntec, cînd zice dorule! dorule! — acum domoale și parcă sfinte, acum repezite și puternice, înfricoșate, acum se stingea glasul, răsuna cu o tremurătură nervoasă. În melodia simplă și suavă era (un plîns) atîta înțeles..." Anulată, se-nțelege, și exclamația inferior teatrală a preotului: „Mi-am împușcat copiii, ce frumoși erau (Uite ce frumoși sunt!)" (vezi mai jos, pag. 415). Însă ce splendidă apare siguranța viziunii în „moralistul" Caragiale, cînd, pe marginea filei de la sfîrșit, simțind golul care, în fuga scrisului, îi scăpase din vedere, notează cu grijă: „Dar Cuțiteiu?"

*

Este bine cunoscută vorba lui Caragiale: nu pot să văd figura pînă ce nu-i știu numele.

Precizia și finețea fantaziei sale verbale se învederează strălucit la capitolul numelor proprii. Repertoriul alfabetic este o deplină operă de artă. Netăgăduit, Far-

furidi, Trahanache, Brînzovenescu și Cațavencu chiar sunt nume inspirate încă de legea numelor din vechiul *vaudeville*; dar Leonida (cel adevărat sună: *Conu Leonida!*), Titircă și Ipingescu sunt nume reale, care pot denumi cu drept cuvînt oameni după clasă, sau după categoria profesională, fără aluzii puerile în silabele lor. Există o poemă satirică despre birocrați, odinioară destul de cunoscută în Germania: *Der Staatshaemorrhoidarius*. Cînd a auzit Caragiale, întîi, titlul acesta, numaidecît a început să-l trateze, entuziast, pe românește: repede a dat la o parte formațiile *Trînjescu, Trînjeanu*, și, încîntat, s-a oprit la — *Trînjovici*: domnul asesor Trînjovici, domnul șef de masă Trînjovici, domnul director Trînjovici. În adevăr, în românește (poate mai mult în părțile moldovene) terminația rusească sună curios a cinovnic. Rară știință avea Caragiale în derivarea artistică a numelor.

În repertoriul alfabetic, între literele V și Z, Caragiale a introdus o grupă de nume sugestive: Paragrafescu, judecător; Articoleanu, avocat; Născoceanu, reporter; Opinianu, ziarist; Krupescu, ofițer de artilerie; Torpilorian, căpitan de marină; Scenescu, autor dramatic. Pentru ce și din ce epocă își rezervase Caragiale aceste copilăroase construcții nu se poate ști sigur: caietul e nedatat și nedatabil. Am auzit însă de multe ori pe Caragiale bătîndu-și joc de asemenea nume de comedie: lista lui ar putea foarte bine să fi fost o ironie. Enormitatea însăși a derivării întărește această presupunere.

Corpul principal al repertoriului constituie un desăvîrșit tezaur artistic. Aici fiecare nume, aproape, răsună infinit, dezlănțuind tumultuos și totuși organic impresii ce stau ascunse, neconcretizate, saturate de substanță vie. La cetirea acestor *Momente* în cîteva silabe, fantazia se agită, încîntată și nemulțumită, între lumina bruscă a numelui plin de putere evocatoare și regretul după tot ce n-a mai putut scrie Caragiale. Pentru cine e pătruns de scrisul său, răsfoirea dicționarului de nume rămîne, oricum, un joc fermecător, măcar că întrerupt de păreri de rău ce izbucnesc la tot pasul.

Caragiale evită sistematic adunarea sau construirea de nume cu terminațiile -escu și -eanu, astăzi paralizate în puterea lor de expresie. Principalele clase de nume le dau terminațiile străine, grecești și bulgărești mai cu seamă, apoi numele de mahala în mare parte născute din dezmierdarea glumeață sau răutăcioasă, și, în sfîrșit, numele rurale. Sonoritatea prin ea însăși comică (Chirchirizopol, Colochitachi, Papaluhidi, Titirizopol, Țimbanaki) e rareori căutată de Caragiale. El respectă modul real al numelor, după clase și categorii sociale: Țapă, Țurcă, Boblete, Bodîrlete, Boantea, Culea, Clăbuc, Fiță, Fișcălie sunt ireproșabil rurale, fără aluzie, sau cu aluzia tocită aproape total, libere de vulgarizarea destructivă a lui -escu și -eanu. În Brobonel, Băncuță, Bănuță, Covășel, Gogonel zîmbește drăcos mahalaua. Îndeobște, Caragiale caută sau construiește numele fără semnificare obiectivă, pentru ca exprimarea lor pură să funcționeze cît mai liber: Lera, Leva, Oproiu, Nătruț, Negoiță, Sulea, Spatiu.

O dată, el nu se poate opri să nu precizeze întrebuințarea unui nume, alipindu-i o categorie socială: *Paftali* (d. căpitan). Izolate sunt combinațiile calamburiste, ca *Lovelake (Lake), mare crai*, și cele două ciudățenii scatologice: *Bravul Cufurenko* și *Măcufurescu*.

Cu specială dragoste și în enormă veselie este întocmit grupul transilvănenilor: Tarquinius Frișcă (probabil Priscus), Tarquinius Fudulu, Numa Pompic, Cicerone Mazăre, Marius Sulea (din Marius și Sulla), Vespazian Piticlă, Horațiu Fleașcă (Flaccus), Ovidius a Tomiții etc. — onorați cu acest comentar magistral: „doisprezece apostoli, mă! zic zeu lui D-zeu! toți la Vindobonae Universae Medicinae, mă!... oezofagu mîni-sa și sfincterul tătini-seu... morții tei! no! meri numa!"

D-l Ibrăileanu a aprofundat din punct de vedere psihologic și social capitolul numelor proprii la Caragiale. Studiul său (în *Studii literare*, București, 1930, pag. 72 și urm.) nu are nevoie nici de îndreptare, nici de completare.

I. L. Caragiale, *Opere*, II, București, Editura Cultura națională, 1931.

## CARAGIALE, PE SCURT
### Douăzeci de ani de la moartea lui

Nu toţi oamenii sunt egal de vii. Niciodată nu am simţit atît de tare acest fapt, cum l-am simţit la moartea lui Caragiale. Nevoit să petrec în locuinţa lui a doua noapte după acea în care murise, am vegheat decuseară pînă la ziuă fără să-mi pot lua ochii de la draperia care ascundea o jumătate a camerei de cealaltă. Draperiile pot fi mult mai rafinat perfide decît pereţii sau uşile ; se pot mişca uşor.

Nu am nici cea mai mică vocaţie pentru înregistrarea supranaturalului ; însă anularea unei fiinţe cu vitalitate excepţională este, la început, adînc neverosimilă. E o răsturnare violentă a unei experienţe prea bogate, ale cărei elemente poartă accente puternice de sentiment, anume acordate şi sistematizate. E un învăţ greu. Nu se putea să nu aştept, noaptea întreagă, să iasă Caragiale de după covorul care-mi atîrna în faţă şi să vorbească. Îndeosebi, cu tăcerea definitivă a lui Caragiale nu vroiau să mi se deprindă aşteptările urechii şi aşteptările spiritului. Cîţi îl cunoşteam de aproape, ştiam bine că omul nu mai avea mult de trăit. Dar ce putere au asemenea convingeri abstracte faţă de perturbarea bruscă a unei experienţe perceptuale neobişnuit de intense !

Medicul care, din oficiu, a făcut autopsia, îmi spunea că încă nu văzuse creier atît de frumos dezvoltat ; însă nu văzuse nici o arterioscleroză atît de perfectă, încît aproape nu se înţelegea cum putuse maşina să nu se oprească încă de mult. Puţini dintre prietenii lui Caragiale rezistase ispitei naive de a interveni cu sfaturi, ca să-l hotărască a trăi, în sfîrşit, mai igienic... Fapte pioase, perfect inutile. Înţelegeau oamenii, la urmă, că un asemenea predestinat există cu preţul cu care este, aşa cum e. Caragiale fumase în ultima după-amiază a vieţii sale optzeci de ţigări. A murit, foarte probabil, în unul din groaznicele accese de tuse tabagică, care, în fiecare noapte, răsunau pînă departe de camera lui de culcare. S-a întîmplat aceasta în noaptea

de 21 spre 22 iunie 1912, în Berlin-Schöneberg, Innsbruckerstrasse, nr. 1.

S-a întrebat adesea lumea noastră de ce se așezase Caragiale în Berlin? Din trebuință de ordine și de confort, pot spune eu, după cîte am auzit de la dînsul. Confortul era deplin, și, pe atunci, mai ieftin mult decît în orice alt oraș mare european, inclusiv Bucureștiul. Iar ordinea îl încînta pe Caragiale, pur și simplu. În adevăr, gospodăria prusiană, publică și particulară, trebuia să fie ca un delicios răsfăț omului care îmbătrînise în o țară ce, în acest punct, contrasta eclatant cu Prusia.

Însă, de la început, cumintele Gherea îi repetase lui Caragiale că Bucureștiul și România au să-i fie, acolo, foarte de lipsă; și pe Caragiale îl irita semnificativ acest pronostic pe care-l respingea aproape indignat. S-a văzut apoi că fiecare ocazie — mai drept: orice pretext — îi era bun ca „să se repează" pentru o zi, două, trei, șapte — la București. Totuși l-am găsit, într-o vară, la Friedrichroda, în inima Pădurii Turingiene, popular cum ar fi fost în Brașov sau la Sinaia. În piața minusculă a tîrgușorului german, îl interpelau, pe întrecute, zarzavagioaicele, ceasornicarul și librarul, și aproape îl aclamau, atît de mult suplinea cu puterea lui de comunicare, cu humorul și fantazia lui, slaba sa cunoaștere a limbii germane. Fusese mult adevăr în precizarea lui Gherea, dar și în pornirile instinctivului Caragiale.

Dac-ar fi fost vorba de cumințenie pură, Caragiale nu se îndărătnicea să rămînă pînă-n capăt scriitor român. „Înțelegi tu că, dacă societatea nemțească ar fi fost ca cea română, Wagner murea prim-procuror la Breslau."

Fără supunere consecventă la viața politică și fără vreo carieră civică din acele prin care tot politica operează, viața lui n-a putut fi bine așezată și plăcută decît pe apucatele. Pe atunci, artistul, și mai întîi acel literar, era încă, aici în țară, fenomen intempestiv. Însă, orice talent bine hotărît înseamnă un grad mare de fatalitate; individul care-l poartă este, în o măsură oarecare, un sacrificat. Pe Eminescu și pe Caragiale îi numea deunăzi: niște simpli ratați — un bărbat politic proaspăt,

plin de zgomot și de succese. Desigur ratați, însă nu chiar simpli: e obiecția unică pe care o putem ridica sentinței omului politic, în această materie. Obișnuit, are dreptate omul de piață, cînd judecă pe oricine vreți din punctul de vedere al pieții. Destul de curios e că oamenii de piață se amestecă a judeca pe artiști, de exemplu, și din punct de vedere al artei respective. Acesta e, probabil, efectul unui obicei propriu vocației politice, al cărei nerv este, hotărît, numai îndrăzneala, nu totdeauna de calitatea cea mai fină. Se zice că odată, pe cînd se discuta în o comisiune a Camerei o lege industrială plină cu amănunte de specialitate, un politician, cunoscut ca întrerupător hazliu, a aruncat, de astă dată serios, o observație asupra materiei în dezbatere. Un coleg plictisit îi taie vorba: — Bine, omule, nu vezi ce prostie spui? — Ba văz; dar de ce să n-o spun? răspunse omul cu eterna lui prezență de spirit. Acum omul nu fusese spiritual numai: fusese și profund: formulase filozofia întreagă a politicianului din statele încă crude.

Caragiale trebuie să fi supărat pe mult prea mulți oameni nu numaidecît de piață, ci și mai mărunți, însă în care practicismul se luptă complicat cu vanități prea depărtate, de exemplu cu vanitatea de a avea păreri despre artă. Prea am întîlnit, și întîlnesc încă, lume care nu vrea să vorbească decît despre cusururile lui comun umane. Avem români care-l judecă pe Caragiale cu o asprime minunat calvinică, și absolut ca și cum în omul acela natura n-ar fi pretins a realiza decît un slujbaș model și un impecabil om de afaceri. Pe asemenea cetățeni severi nu face să-i întrebi, ca cel de adineaori: „nu vezi, omule, ce prostii spui"? — fiindcă pe acest fel de oameni niciodată nu-i poți face să vadă că au spus o prostie. Sunt virtuoși, îndărătnici și foarte mîndri. Sunt și aceea ce s-a admis a se numi oameni folositori societății.

Caragiale a fost artist cu orice preț, și, precum am observat, întîmplarea aceasta, la locul și timpul dat, era intempestivă. Fixați asupra acestei relativități istorice, ar fi potrivit să nu se mai mîrîie după fiecare constatare a unei vocații atît de evidente, ci, sau să se

condamne în general acest tip de activitate, ca atare, sau să ne rezervăm a o înțelege și a-i clasa manifestările numai cu bună cunoștință a lucrului, fără priviri șașii către imperativul categoric care, nu știu cum, în lumea sud-est-europeană se prezintă în erupții adevărat curioase.

*Adevărul literar și artistic*, nr. 605, 10 iulie 1932, p. 1.

## LITERATURA POLITICĂ A LUI CARAGIALE *

Dînd drumul unui năduf, ce ar putea părea vechi și adînc, scrie Caragiale doctorului Urechia, cu data de 27 decembrie 1907, următoarele :

„Intrarea în viața publică mi-a fost pîn-acuma închisă de boierii și de ciocoii noștri pe simpla bănuială instinctivă că n-aș fi amantul destul de fidel al sacrei noastre Constituțiuni. De ce adică astăzi, la bătrînețe, să nu fiu leal, să nu le dau dreptate oamenilor, arătînd pe față de ce sentimente sunt animat față de actuala organizare de stat ? De ce să nu arăt lumii cum am văzut eu împrejurările sociale și politice la care am asistat și ca istoric, nu numai ca simplu comediante. Și deși mamelucărimea mă va huidui în unison, poate să am norocul ca în mulțimea lumii cinstite, inteligente și dezinteresate, să găsesc cîteva aprobări, care să mă plătească cu prisos de necazurile înlungatei mele proscripțiuni."

În o scrisoare precedentă către același (9 decembrie 1907), Caragiale anunțase intenția de a scoate o foaie săptămînală în sensul broșurii *1907*, cu încrederea că, acum, scrisul său, dezvelind ticăloșia politicianilor, îi impresionează mult pe aceștia, în zăpăceala în care se găsesc ; și adaoge, despre Constituția de atunci,

* Rugăm călduros pe toți oamenii informați să binevoiască a ne ajuta să îndeplinim lacunele eventuale ale acestui referat (*n. a*).

că e pe moarte și că va mai dura poate cît va trăi regele Carol, sau poate el însuși, om cuminte, o va schimba. Cum toți prietenii săi știu, Caragiale vroia atunci să fie deputat și, un timp, nici nu s-a îndoit de aceasta. A participat foarte viu la campania partidului conservator-democrat; a ținut discursuri și închinat toasturi. Se făcuse soldat politic deplin disciplinat. Mai tîrziu, în 26 ianuar 1911, Caragiale, refuzînd a protesta în publicitate contra expulzării doctorului Rakowski, acum îl rugase Alexandru Dobrogeanu, răspunde acestuia astfel: „Te înșeli crezîndu-mă absolut independent. În viața profesională, ca literat și eu, cît ține ciurul apă, oi fi; dar în viața publică nu sunt deloc: sunt absolut legat pe cuvîntul de onoare să nu fac un pas fără ordinul expres al șefului conservatorilor-democrați."

Totuși, deputat nu s-a ales.

Cred că aceasta l-a amărît, deocamdată cel puțin, destul de rău.

Din vremea cît a lucrat Caragiale în redacția *Timpului,* nu mi-a fost cu putință să identific nici un articol politic al său. O amintire despre Eminescu în ziarul numit, o alta la fel în *Constituționalul:* atît e tot ce am găsit din acea vreme; amîndouă bucățile retipărite de către autor însuși, în 1892.

Spre sfîrșitul anului 1895 găsim pe Caragiale la un ziar liberal, *Gazeta poporului,* scoasă de Gheorghe Palade: notițe polemice — una îndeosebi contra „Junimii" — contra conservatorilor, contra *Epocii,* în special. Memorabil cu deosebire este schimbul de lovituri înveninate dintre Caragiale, de la *Gazeta poporului* și Anton Bacalbașa, de la *Epoca.* În o cronică sub titlul *Grămătici și măscărici* aruncase Caragiale niște aluzii drastice lui Bacalbașa. Fără a-l numi, îl asemănase cu acei inferiori oameni de condei și farsori, care slujeau dușmăniile boierilor de altădată. Replica fieros spirituală a lui Bacalbașa provoacă un răspuns al lui Caragiale — către „socialistul științific de la *Epoca*" — răspuns lucrat cu o răutate fără rezervă.

În februar 1897 publică *Epoca* un toast al lui Caragiale la banchetul dat în cinstea lui Nicolae Filipescu: este un discurs întreg în care tratează, fără glume, ra-

porturile literaturii cu politica. Subiectul se impunea: literatul se lasă, în momentul acela, ademenit de politica cea mai propriu-zisă: politica colorată hotărît.

Încă din noiembrie 1896, Caragiale publicase în *Epoca* articole politice. Seria s-a continuat în 1897 şi a rezultat astfel în acei ani cea mai compactă masă de ziaristică politică a dramaturgului, care, şi ca atare, făcuse destul sînge rău unui anume partid. În acea serie se găsesc portretele politice ale lui Dimitrie Sturdza, Al. Lahovari, Lascar Catargiu; apoi: *O lichea* (tot Dimitrie Sturdza), *Caradale şi Budanale, Cabinetul Hagi Tănase, Rărunchii Naţiunii* şi multe altele.

Între timp Caragiale publicase în *Ziua*, ziar scos de Gheorghe Panu, o serie de articole sub titlul *Culisele chestiei naţionale*. Este expunerea luptelor lui Aurel Popovici cu Brote şi Slavici, în jurul *Tribunei* din Sibiu şi asupra tacticii politice a românilor din Ungaria. Expunerea e făcută din punctul de vedere al lui Popovici, cu material dat, evident, de el însuşi. Acele articole le-a strîns apoi Caragiale în broşură, prezentîndu-le acolo ca simplu „reportaj". El pomenea cu o deosebită satisfacţie această publicaţie a sa; tot astfel vorbea, mai tîrziu, cu o vădită mîndrie de broşura *1907*.

În iunie 1897 apare în *Opinia* din Iaşi un elogiu foarte fierbinte al lui Take Ionescu de Caragiale, elogiu plin de preziceri strălucitoare: „Take Ionescu va fi fost o adevărată glorie pentru vremea şi ţara lui". Textul acesta l-a reprodus d. Romulus Seişeanu, în volumul său *Take Ionescu* (1930).

În ziarul vienez *Die Zeit*, din 3 aprilie 1907, pe prima pagină, coloana II-a şi următoarele apare un articol: RUMÄNIEN, WIE ES IST — *Von einem rumaenischen Patrioten*, cu această notă a redacţiei: „Expunerea de mai sus este datorită unui dintre cei mai însemnaţi publicişti români. Ea dă o imagine nefardată a stării de lucruri din România, care a provocat grozavele mişcări ţărăneşti. Dacă pe unelocuri autorul, în critica sa, trece marginea, trebuie să înţelegem că durerea e aceea care pune în gura patriotului acele cuvinte aspre". Articolul se întinde pe aproape patru coloane. În hîrtiile lui Caragiale se află, tipărită în şpalturi, o traducere în romă-

nește a articolului din *Die Zeit*. La sfîrșit, această traducere are cîteva paragrafe care lipsesc în articolul german. Cum a utilizat Caragiale acea traducere nu știu.

Articolului german și broșurii din 1907 le urmează cronologic de aproape, dar nu prea de aproape în spirit, discursurile și toasturile din campania conservator-democrată. Mecanismul oligarhiei, pe care-l demontase cu frumoasă vervă articolul din *Die Zeit* și broșura se remonta acum avantajos. Takismul venise să-l îmbogățească.

*Universul* de la 1 ianuar 1910 publică un articol abil al lui Caragiale despre o absurdă arestare a d-lui Oct. Goga de către poliția din Budapesta.

Anul 1910 este anul *Schițelor nouă*, despre care a spus Caragiale odată că „nu le-ar da pentru tot ce a scris". În om triumfa iarăși artistul literar. Politica fusese, în fiecare rînd, numai incident și, în definitiv, pacoste — însă nu de tot. Întors din prima sa călătorie conservator-democrată, Caragiale mi-a spus: „Mă, știu c-am avut de ce rîde!" Și această formulă rezumativă a revenit pe urmă, ani de zile, în gura lui Caragiale. Sub perturbările de suprafață, după ce i se potolise groaza din luna răscoalelor țărănești și se consolase de decepții, politica recădea, fatal, pentru dînsul, sub categoria pe care i-o fixase în *Moftul român*.

*Adevărul literar și artistic*, nr. 607, 24 iulie 1932, p. 1.

## ROMANUL D-LUI MINULESCU

Pe Ahil îl îmbrăcase maică-sa în haine femeieşti şi-l ţinea ascuns printre fete ca să-l scape de mobilizare. În vremea aceea de vitejie cronică şi generală s-a găsit, dar, cel puţin o mamă care să puie mai presus viaţa decît gloria militară a fiului său. Băiatul însă avea vocaţie. Cînd Odiseu, îmbrăcat ca negustor, i-a arătat de o parte arme, de alta podoabe femeieşti, Ahil s-a repezit drept la suliţă. În el, vitejia era geniu. Şi aşa Omer a avut pe cine să cînte şi să încredinţeze dascălilor şi şcolarilor, spre milenară admiraţie gramatico-morală. Dar acest erou-model a spus, după moarte, foarte amărît, că mai bine să fii rîndaş între vii, decît om ilustru pe lumea cealaltă.

Poetul Minulescu cîntă pe acei care nu s-au apropiat de spatele frontului nici măcar pîn' la Coţofeneşti. În textul simfoniei sale tricolore cuvîntul „laşitate" răsună ca motiv fundamental, cu o consecvenţă superwagneriană. Dacă şi-ar fi adus aminte de vechea prudenţă a zînei Thetis şi de scepticismul postum al fiului ei, ar fi privit mai indulgent poate laşitatea modernă. Mie, cel puţin, acum îndată după lectură, zîmbetul în care-i ţinut întreg romanul îmi pare, pe alocuri, pătruns de oarecare asprime... Şi alt cusur nu găsesc în această carte splendidă şi diavolească.

Dar nu-i adevărat: acele tonuri surde de asprime satirică sunt, desigur, scrise dinadins, acolo unde trebuie, pentru ca să fie imediat dizolvate în armonia

voioasă care domină tabloul întreg — sunt condimentele acestei armonii.

Materialul acestui poem umoristic este universal uman — este omenirea dindărătul fronturilor de război, prezentată, se înțelege, cu nuanțe și accente naționale. Cu privire ageră și sigură, Minulescu a pătruns esența păcatelor noastre: nevinovăția română în materie de morală. Cer iertare că am uitat numele cugetătorului patriot care a spus că românii sunt incapabili să facă rău; numai străinii izbutesc să-i arunce în ispită. Romanul lui Minulescu este ilustrarea poetică a acestui aforism: singurul ticălos propriu-zis în toată cartea este un armean, singurul care face moarte de om (pe vreme de război, mă rog!), un rus, încolo: blîndețea, toleranța, dragostea se arată să fie bogăția noastră națională cea mai necontestabilă.

Cu simțul sigur al perfectului artist, poetul și-a potrivit punctul de vizare cu acest caracter fundamental al materialului său: umor continuu, cu neistovită vervă, colorat de scînteierea comparațiilor care amuză irezistibil atenția și surprind fantazia cu perspective și ecouri comic poetice de o curioasă splendoare. În acest comic poetic, construit cu ageră reflecție din o rară bogăție de impresii și susținut cu măiastră îndemînare, stă, mi se pare, sensul estetic al lucrării. Viu și repede, ca și sclipirea imaginilor scurte și totuși saturate de formă și culoare, aleargă povestirea și ne fură cu ea fără să prindem de veste. E graba însăși, e nesiguranța, alarma și anxietatea vremii, *tempo prestissimo* al războiului. De mișcarea aceasta s-a pătruns artistul și a transpus-o în melodie umoristică.

În vis. Concert la Ateneu. Bătaia întîia a simfoniei a V-a (număr hotărît inevitabil în programele concertelor noastre serioase; în Germania a trecut, în sfîrșit, cu drept cuvînt, și la pianele cinematografelor). Fantazia celui care doarme, liberă de frînele treziei, transformă în banală reminiscență muzicală bătaia în ușă a gazdei alarmate de zgomotele neobișnuite din stradă. Poliția strînge și rupe tricolorele arborate de negustori în urma unei vești de victorie a noastră care s-a dovedit neautentică. Pe urmă, un atac de aeroplane nem-

ţeşti anulează scurt scena tumultuoasă şi penibilă. Aşa începe povestirea cu o combinare abilă de elemente pe care vremea războiului ni le-a întipărit ca banalităţi urîte şi depline. La acest nivel de banalitate perfectă şi locală este menţinut materialul întreg al acestei minunate cronici pitoreşti. Şeful de cabinet, metresa lui, ziaristul transilvănean care slujeşte imparţial birourile nemţeşti şi ohrana rusească, basarabeanul bolşevic, sora de caritate rusoaică, armeanul cafegiu, tren de evacuare, Iaşul uluit sub năvala ruşilor şi a bucureştenilor, istoria fabuloasă a spitalului de la Coţofeneşti — toţi şi toate sunt desăvîrşit locale, tipice pîn' la schemă, marfă omenească curentă, plină de înţeles prin însăşi mediocritatea ei. Valorile aceste reci şi cenuşii dau fondul de exactitate realistă pe care se desfăşoară povestirea atît de vesel şi risipitor colorată. Ca un ingredient de stranie savoare în totalul acesta de persiflaj, indulgent dar stăruitor, se strecoară în preludiul şi finalul bucăţii, schiţat cu graţie fugară, chipul unei fetiţe serios sentimentale şi serios senzuale care, singură, scapă din cadrul ironic unde stau închise celelalte figuri radical frivole şi pătrunse de vulgarele vanităţi şi lăcomii.

În acord cu acest tipism aproape clasicist al figurilor stă simplicitatea dicţiunii. Nici moft sintactic, nici pompă puerilă de vocabular. E o carte literară românească de superbă puritate. Vorbire elegantă, în curgere limpede şi sonoră, de o repezime rafinată care, ea singură, dă întregului un farmec cu totul rar.

*Strofele pentru zăpadă* ale lui Minulescu, *Prinţesa Limonada* a d-lui Adrian Maniu, *Vraciul* d-lui Arghezi sunt pentru mine, din literatura românească nouă, lucrurile pe care le recitesc. În artă sunt creaţii care îţi plac aşa că ori ai vrea să nu vorbeşti niciodată de ele, ori ai vrea să vorbeşti prea mult — care îţi trebuie, de care îţi spui repetat că sunt anume făcute pentru

tine. Acum am recitit o carte întreagă. Tablourile, împreunate cu adîncă virtuozitate în această strălucitoare cronică a vieţii sedentarilor tricolori, alcătuiesc cea întîi carte românească întreg şi pur artistică.

*Cuvîntul liber*, nr. 7, 14 februarie 1925, p. 9. *Artişti şi idei literare române*, Bucureşti, Editura Adevărul, 1930.

## MINULESCU POVESTITOR

„...Cînd n-ai voie să vorbeşti decît cu tine însuţi, îţi pare că ai rămas singur pe lume, că nu eşti decît semnul de întrebare al celui care ai fost sau că trăieşti într-o lume de surdomuţi, cu care — ceea ce este şi mai trist — nu poţi comunica nici măcar prin semne... De cele mai multe ori sonoritatea verbală îţi încîntă auzul, şi minciuna cochetează cu adevărul după dispoziţia urechii, nu a raţiunii. Liniştea şi atitudinea statică însă măresc şi mai mult temerea de necunoscut... Zgomotul este mult mai uman decît liniştea... Un concurs înscris te reîntoarce fatal la haosul inform dinainte de creaţia lumii" (Ion Minulescu, *Corigent la limba română*, Bucureşti, „Cultura naţională", pag. 101—102). Practica literară confirmă deplin psihologia şi estetica implicată în această mărturisire. Povestirea lui Minulescu este vorbită. Între felul cum vorbeşte *omul*, şi metoda după care îşi scrie istorisirile *artistul* Minulescu nu intervin atitudini, nici de paradă, nici de atelier. Prin înconjurul unor lungi şi solide exerciţii cu sonorităţile şi cu substanţa poetică a cuvintelor, acest scriitor a ajuns, cum se zice, să scrie cum vorbeşte. Abundenţa comparaţiilor apare pe alocuri prea puţin controlată, totuşi, comparaţia ca procedeu general corespunde aici unei trebuinţe normale şi constante de a-şi face gîndirea palpabilă continuu. Astfel, în total, faţă de cetitori vorbirea lui Minulescu nu-i alta decît

vorbirea lui cu sine însuşi, cu acei pe care viaţa îi i-a scos în cale şi care alcătuiesc ţesutul însuşi al povestirii. În sfera şi la nivelul care i-au fost sortite, artistul îşi prezintă amintirile din copilărie şi tinereţe cu o naivitate şi simplicitate de vorbă echivalente povestirii lui Creangă. Simbolistul de atîtea ori categorisit ca deznaţionalizat prin excelenţă este aici, prin excelenţă, scriitor român local.

*

Se ştie că unii din cercul „Junimii", supergingaşi, nu făceau deloc haz [de] „ţărăniile" lui Creangă. Rezistenţa aceasta, din punct de vedere al unui gust cum am zice „distins", s-a trezit să pozeze şi împotriva povestirilor lui Minulescu, după ce, între timp, ea se exercitase a face nazuri severe „mitocăniilor" lui Caragiale. E simptom al unui soi de estetică pedagogică şi „distinguée", prin care anume părţi ale publicului românesc literar cred de trebuinţă să se manifeste şi să se definească insistent. Pentru arta literară, fenomenul e neglijabil cu desăvîrşire.

„Ştia mama să facă multe de toate, ŞTIA SĂ FACĂ ŞI COPII" — zice, după cum mi s-a spus, textul original al lui Creangă. Pentru tipar, cuvintele subliniate aici au fost condamnate — „Junimea" le judecase prea îndrăzneţe. Exemplul acesta îl dau pentru ca să amintesc cît mai accentuat că, şi în literatura ţărănească — cea suprem sănătoasă şi curată, vă rog — erotica nu e excomunicată. Amintirea aceasta a unui fapt de experienţă extrem de elementară trebuie făcută, fiindcă, prin prostii diverse, pedagogic sentimentale, se caută a se uita amănuntul patent că în folclor, literatura erotică, de grad obscen clar, umple capitole de considerabile dimensii. Creangă însuşi a colecţionat în acest domeniu. Se admite totuşi, ca articol obligator capital, că unica muză a esteticii rurale este o Rodică pur lirică şi candidă, mironosiţă tricoloră neatinsă de gînduri lumeşti, neştiutoare de vorbe tari. Dar Creangă, ţăranul sănătos care ne povesteşte — cu mîna la gură, fireşte, şi cu zîmbetul isteţ — cum Moş Nichifor căuta, la vreme de noapte, lupul în pădure, foarte de aproape cu tînăra şi rotunda jupîneasă Malca din Tîrgul-Neam-

ţului, îşi aduce aminte savuros de cînd, copilandru, i se duceau ochii, la scăldat, după picioarele goale ale unor fete care clăteau pînza, absolut întocmai cum îşi aduce aminte şi Minulescu, omul stricat al oraşelor.

Pe vremuri, criticii patrioţi nemţi aveau aceste două formule: *senzualitate ordinară* (gemeine Sinnlichkeit) pentru romanele franceze, *senzualitate sănătoasă* (gesunde Sinnlichkeit) pentru romanele naţionale ale lor. Fără îndoială, formula se aplica totdeauna patriotic, chiar dacă în cartea franţuzească erotica era, evident, foarte modestă, iar în cea germană te izbea o groasă porcărie. Asemenea metodă de evaluare, aşezată şi practicată de dragul unor idealuri, nu-i monopolul acelor critici nemţi.

Nici Creangă, nici Minulescu nu puteau trata erotica aşa cum cere filozofia morală a guvernantelor şi cum prescriu autorităţile, sociale sau intelectuale, care, din interese felurite, recurg ocazional la acea filozofie morală. Creangă a fost cenzurat; Minulescu, nu. Acestui din urmă i s-a întîmplat să scrie mulţi ani după ce Pierre Louys, Anatole France, Henri de Régnier, şi cîţi alţii, modificaseră ireversibil paragraful care fixează limitele eroticii în codul moral-estetic al publicului mare însuşi.

Fiindcă piaţa noastră literară ţine pasul strict cu Parisul, suntem dispuşi astăzi, în literatura română, cu amănunte de tehnică erotică servite cu patos suculent, hrană dinadins pentru un public adolescent şi răscopt; în comparaţie, textul lui Minulescu e de o inocenţă care va decepţiona pe liceeni şi liceene, pe pedagogi şi pedagoage deopotrivă.

Notez toate aceste pentru că lui Minulescu i se caută cusur şi pricină cu orice preţ — şi negreşit, tactica bine întemeiată prevede să dai în sarcina unui autor, înainte de orice, păcatul cel grozav al imoralităţii.

*

În *Corigent la limba română*, ca şi în *Roş, galben şi albastru*, autorul ne joacă marionete, căror le cîntă pe un ton de humor rece aproape continuu. Cînd pomeneşte de lacrimi, Minulescu are grijă, nu numai să

le usuce repede: le și anulează revenind printr-o originală modulație aspră, la tonul *blagueur*, care răsună în povestirea întreagă. Marionetele aceste sunt tipuri schematice, văzute după niște norme, pe care le putem numi clasice, ale fantaziei humoristice proprii orășanului român. Gazdele sentimentale, dar nedelicate la socoteli, ministrul zăpăcit și totuși impertinent, șeful de cabinet ștrengar și genial în învîrteli, ziaristul transilvănean egal devotat Siguranței generale române și celei austro-ungare, sora de caritate rusoaică, exaltată și drăcoasă, revoluționarul băsărăbean, țicnit, bețiv și idealist, din primul roman, ca și dascălii, directorii și liceenii, popii, cusătoresele și ofițeresele, ca și fetele disponibile dintr-o stradă a Libertății din Pitești sau verișoarele accesibile; ca și Marele Duce rus care protejează pe o Lizică evadată, tot din Pitești, la Paris, din romanul apărut deunăzi, sunt scheme amuzante, cuprinse într-un sistem popular de a imagina; e un teatru de păpuși al humorului și al satirei românești tîrgovețe. Minulescu literarizează un material consacrat, de exemple formale din reflecția psihologică populară, de ținte pentru gluma și spiritul popular. Fiecare sferă socială își instituie o experiență intelectuală și estetică, în sisteme de tipuri și scheme. Este bunul drept al artistului să le utilizeze, ca orice alt cuprins de experiență, individuală sau de grup. Printr-o vulgară scăpare din vedere, publicul sau criticii uită acest drept al artistului, și judecă opera după capricioasele lor impulse și tendințe, pozitive sau negative. Romanele acestui poet au avut soarta să fie condamnate strîmb, pe baza unor asemenea scăpări din vedere.

Diverse clase de public, cu criticii lor, operează și ele cu scheme, fără să-și dea seama de acest apriorism. Public și critici visează anume țărani, preoți, doamne elegante; anume scene și atitudini de amor sau altfel pasionale; anume ideologii și psihologii, rural candide sau rural violente, gingaș sau grav boierești, cu parfum delicat tradițional sau cu aromă iute revoluționară — de exemplu. Asemene public și asemene critici se întreabă dacă teatrul de marionete al lui Minulescu „exprimă" serios „realitatea" psihică și socială construită

în fantazia sentimentală, în tot cazul evident exclusivistă, a domniilor-lor. Astfel, teatrul de marionete se află înfierat ca literatură „neserioasă" și de un gust inelegant. Se ajunge pe această cale la concluzia — bine-gînditoare, cum se crede — că Minulescu bagatelizează realitatea românească. Și așa se dă cetății o larmă salvatoare.

Fenomenul e vechi și îndărătnic: în critica ce se numește literară energia se cheltuiește mai ales în afară de chestiune. Este, se pare, faptă de o ciudată greutate, a rămîne în chestie, cînd e vorba de artă. Fără să-și dea seamă, publicul pleacă de la sentimentul că arta nu-i materie care, de sine, să poată fi acceptată în ordinea culturală: ea trebuie împopoțonată cu eleganțe sau cu niște bune intenții, pentru a deveni prezentabilă oamenilor — ah! — serioși.

Pentru a liniști cugetul cititorilor care nu sunt încă aprinși de perfectul fanatism al seriozităților diverse, se poate aminti că tipuri și scheme amuzante, ca ale lui Minulescu, nu pot fi plăsmuite altfel decît prin interpretarea unei realități: ele se nasc din stilizarea cu care spiritul popular operează asupra unor date empirice. Altfel, ele n-ar fi inteligibile, deci nici valabile. Greutatea mare se ridică atunci cînd cetitorul critic se supără, cu importanța cuvenită, că marionetele n-au eleganța și adîncimea psihologică a personajelor din societatea bună sau din țărănimea gravă și tragică, așa cum aceste lumi sunt prealabil imaginate de cetitor însuși. Născută dintr-o nepricepere, greutatea aceasta e insolubilă.

Lumea văzută la nivelul boierănașului ruralo-suburban și lumea văzută la nivelul bucureșteanului din cafenea sunt, ca puncte de plecare pentru elaborarea estetică, egal valabile. Și boierănașul cu apucătură literară poate face, din cel mai duios și mai serios material rural, boieresc și semiboieresc, o operă perfect în gustul frizerilor esteți, iar stîlpul de cafenea, dacă e artist, va realiza artă exploatînd cele mai „frivole" viziuni de trotuar.

Dacă originea și natura figurilor este astfel cum am scris aici, lesne se înțelege metoda și tehnica artistului.

Marionetele trebuie jucate repede, şi în mişcări scurte: în acest joc, Minulescu e maistru. Povestirea lui dă impresia accelerării continue, ca în comedia populară italiană. E şi tempo natural al omului de oraş. Totul e schiţare şi generalităţi. „Subdirectorul pensionului este lung şi subţire, cu obrajii mîncaţi de vărsat negru şi cu barba năclăită şi retezată scurt ca o bidinea de spoit latrinele. Poartă cizme, dantură de aur, ochelari negri pe după urechi, pălărie moale cu borduri late" — reprezintă, de exemplu, un maximum de insistenţă pitorească; şi atît ajunge pentru ca fantoşa să fie întreagă pentru mişcările ce are să le execute.

Comparaţiile se revarsă cu exces, tot aşa cum, la Creangă, citarea de zicători populare opreşte în loc la tot pasul cu o nelipsită „vorba ceea". Şi comparaţiile unuia şi „vorba ceea" a celuilalt sunt uneori abuzive: întreruperile aceste ar cîştiga în efect dac-ar fi rărite. Însă, amîndouă procedările imprimă, deopotrivă, dicţiunii caracter popular. Amîndouă, acumulate fără măsură, apar deopotrivă supărător artificiale. A compara de două ori cu Betleemul locul de întîlnire pentru afaceri sexuale nu e numai inutil ireverenţios, ci şi radical fals — simplu şi regretabil simptom al grabei de a compara.

Orientarea şi planul de situaţie al povestirii autorul le anunţă ingenios şi clar: povestea începe, propriu-zis, după ce „lumea basmelor a fost anexată la rubrica faptelor diverse". „Amintirile trecutului (astfel completează mai departe eroul povestitor) încep să evadeze din sufletul celui care a devenit bărbat, ca nişte puşcăriaşi printr-o spărtură secretă a zidului... Pătuiagul în care citisem pe *Werther* şi pe *Manon Lescaut* îmi pare nacela unui balon captiv, care în loc să mă înalţe, mă coboară spre pămînt!" Ajuns în Bucureşti, băiatul e lovit de o „noutate" totală. „Noţiunea exactă a cuvîntului noutate abia acum o capăt şi eu." Acum, obiectul e desfăşurat întreg. Înţelegem că, şi de acum încolo ca şi pentru trecut, lucruri şi oameni ne sunt arătaţi de un bucureştean care-şi trece bacalaureatul uşurel fabricat la unul din pensioanele ilustre pe vremuri pentru asemenea operaţii, de un bucureştean tipic, cu tipică

viață de student român petrecută la Paris, fără ambiții și griji academice, și întoarsă la tipica perspectivă de intelectual din Cafeneaua „Kübler".

„Voi construi ceva numai pentru mine și pentru cei cîțiva vagabonzi cari vor avea curajul să se adăpostească sub acoperișul fantaziei mele"... Din presimțirile energice care încep cu vorbele aceste îmi pare realizat cel puțin atît: că Minulescu și-a împlinit ideea, a lui cu totul, de a ne prezinta, în cadrul și sub normele unui teatru de tipuri, o viziune meșteșugit animată, extrasă original din experiența vioaie a bucureșteanului și îndeobște a orășanului român dispus să-și savureze, în presto humoristic, o lume schematizată potrivit curiozităților originale ale spiritului său. Întru aceasta, opera lui este eminent locală. Simbolistul franțuzit a scris, ca intelectual bucureștean, două cărți populare și foarte literare.

Punctul de plecare fiind astfel, artistul a închis ușa, din capul locului, oricării tentații de „stil frumos" ; ceea ce dă povestirii sale farmecul unei proaspete și vii simplicități. Evitarea stilului frumos merge pînă la neglijență. Minulescu scrie într-un loc „eu *însuși*" ; în cîteva locuri scrie pe groaznicul Or la început de propoziție, acel *or* francez vîrît grosolan în românește de avocații și gazetarii franțuziți și inculți de acum șaizeci de ani ; iar în două rînduri dă unui subiect plural verb la singular. Mă tem totuși că acest vulgarism valaho-oltean va învinge la urma urmelor : se face din ce în ce mai obraznic. Așa : dac-ar fi vorba curat numai de „limba română", nu știu dacă m-aș putea hotărî să dau autorului notă mare. De trecere, în tot cazul. Însă pentru arta literară cred tare că nu pe nedrept o autoritate examinatoare respectabilă i-a dat premiu frumos.

*Adevărul literar și artistic*, nr. 437, 21 aprilie 1929, p. 1. *Artiști și idei literare române*, București, Editura Adevărul, 1930.

## [G. IBRĂILEANU :] „CREAŢIE ŞI ANALIZĂ"

Cu răbdare profesorală, cu fină pătrundere şi inteligentă cumpătare, defineşte şi explică d. Ibrăileanu, în 32 de paragrafe substanţiale, caracterul şi procedările literare a 22 de scriitori. Pentru a da o idee despre varietatea exemplelor cercetate, aleg cîteva nume : Gide, Ionel Teodoreanu, Dostoievski, Marcel Prévost, Brătescu-Voineşti, Proust, Spiridon Popescu, La Rochefoucauld, Agârbiceanu, Tolstoi... În faţa vieţii literare, d. Ibrăileanu a avut totdeauna o cuminţenie senină de biolog. De aceea, tot ce scrie el odihneşte de impresionismul iritat care ne domină cu exces, şi cărui nimeni, cred, nu i-a rezistat atît de bine ca dînsul. Odihna aceasta e salutară ; ea dă ocazie spiritului ştiinţific să tempereze subiectivismul literar. Nu-i vorba să reabilităm de mult trecuta critică „ştiinţifică" cu rigidităţile ei naive, ci numai de obligaţia neînlăturabilă de a ne clarifica impresiile, şi a ne complecta înţelegerea prin comunicare cu sensibilitatea şi fantezia altora. Cultivarea impresiei în ea însăşi, fără a căuta să o determinăm cu ajutorul unor elemente intelectuale, nu-i decît o treaptă pregătitoare în teoria literară ; iar negarea radicală a oricărei teorii este o atitudine de un impresionism astăzi perimat. Poţi să nu cultivi teoria — aceasta e o chestie cu totul particulară. Trebuie ştiut însă că teoretizarea este, în general, inevitabilă spiritului uman. Orice formulare implică, într-un grad oarecare, *teorie* — şi formularea, adică expresia e peste tot fatală spiritului nostru.





Procedarea d-lui Ibrăileanu este rezultatul ultim la care tinde orice nevoie și orice încercare de clarificare în materie literară.

*

În prefața romanului *Pierre et Jean*, Maupassant descrie două metode de povestire: aceea prin analiză psihologică și aceea a expunerii dinafară și prezentării dramatice a persoanelor și întîmplărilor. D. Ibrăileanu deosebește aceste metode sub numirile: analiză și creație. Cuvîntul creație nu-l mulțumește, dar se hotărăște pentru el fiindcă e cunoscut și familiar. Analiza ajută creația, zice d-sa; cei doi termeni nu se opun radical unul altuia. Pe mine, cuvîntul *creație* mă mulțumește cu deosebire, fiindcă obișnuit analiștii nu izbutesc să justifice pretenția lor de a imagina figuri în stare să „concureze registrele stării civile". D. Ibrăileanu însuși spune categoric acest adevăr capital pentru interpretarea și clasarea operelor literare: „creația e superioară analizei. *Artă literară* fără analiză se poate. Fără creație nu." Cuvîntul creație precizează excelent această superioritate. Adeseori analiștii sunt tipuri hibride: *figurile* pe care le încearcă nu izbutesc, n-au justificare solidă, fiindcă nu figuri, ci stări sufletești l-au obsedat pe autorul psihologizant. Analistul promite fanteziei cititorului realizări de care singur nu-i capabil, și aceste promisiuni, deșarte și repetate, irită și plictisesc atenția, dîndu-i necontenit orientări false. Analiștii sunt oameni care sufăr de dragoste nenorocită pentru creație. Este de luat aminte că fracțiunile de artiști și diletanții sunt, de obicei, analiști. Taine e aici exemplu eminent: Graindorge, Etienne Mayran sunt încercări de invenție literară complect nereușite, scheme fără justificare interioară. Locul analistului este în aforism, în portret moral abstract, în eseu psihologic. Diletantul face, în mod firesc și fatal, autobiografie, dezvoltă mahalagisme avantajoase despre sufletul lui — face adică, de bine de rău, analiză. Aici, cu deosebire, devine prețios cuvîntul *creație*, așa cum l-a întrebuințat d. Ibrăileanu: el arată în ce direcție trebuie căutată una din deosebirile fundamentale între artist și diletantul literar. E de

folos, cred, să amintim că psihologizarea are și o cotă socială interesantă: se consideră semn de „distincție" și de „modernitate" să analizezi stări sufletești și, mai cu seamă, să te analizezi. De aceea, în judecata vulgară, „psihologia" e socotită ca o superioritate literară absolută. Din exemplele și discuțiile d-lui Ibrăileanu reiese o critică solidă și complectă a acestei prejudecăți comune și puternice.

*

Psihologismul literar poartă cu sine o puternică tentație de a face știință; cîteodată, se-înțelege, el e un simplu pretext pentru atitudini științifice.

Pentru studiul psihologiei literare, materialul cel mai complect și mai original îl dă astăzi Proust. D. Ibrăileanu îl caracterizează, după terminologia d-sale, scurt și exact: analiza lui Proust este creație. În adevăr, acest autor a obținut un pitoresc psihologic nou, fixînd amănunte sufletești la care poate nici un literat, pînă la dînsul, n-a luat seama, detalii dintre acele peste care trecem iute, uneori numai cu o ușoară mirare, socotindu-le puerile și bizare. Proust întrebuințează reminiscențe și asociații mărunte și ciudate; omul comun, matur și practic, simte un fel de jenă să le ție minte, se ferește să le formuleze, îi e frică să nu-și compromită seriozitatea spiritului, dînd atenție unor astfel de ciudate mărunțimi. În lucrurile sufletești, ca și în cele exterioare, atenția obișnuită a literaților, cu atît mai mult a cititorilor, e atrasă numai de senzațional. Proust „creează" tocmai cu ajutorul „nimicurilor" bizare; și fiindcă, cel puțin în părțile de la începutul operei, el nu sacrifica nicidecum detaliul exterior în favoarea celui pur psihic, figurile lui sunt strălucit create. Mai pe urmă, atitudinea științifică invadează; figurile se desfac în grupe de generalități, detaliile nu mai apar localizate și concrete, ci devin exemple care, oricît ar fi de ingenios extrase, nu mai pot opera efect artistic.

Astfel, opera lui Proust indică prin excelență descompunerea romanului: în locul acestei forme de artă, vom avea carnetul de note „interesante" și variate fără margine. Acum vreo șaizeci de ani, Edmond de Goncourt,

în prefaţa la *Chérie*, făcea romanului ca gen obiecţii, cerînd înlocuirea lui cu informaţia conformă lucrurilor întîmplate adevărat, liberă de orice preparaţie artistică. De acum încolo cartea va trebui, deci, să fie pur autobiografică; de cerinţele „estetice" pe care le satisfăcea romanul va purta de grijă, probabil, numai cinematograful.

*

D. Ibrăileanu crede că rareori tipurile principale dintr-un roman „rămîn în minte atît de conturate ca cele secundare", şi explică aceasta prin însăşi mulţimea imaginilor în care ni se prezintă figurile principale. Această mulţime însăşi împiedică, zice d. Ibrăileanu, să se formeze o „imagine cuprinzătoare". La fel se întîmplă în viaţă: „Această infirmitate, crede d. Ibrăileanu, e generală. Sunt tineri care, spre nenorocirea lor, ţin mai bine minte figura bărbierului decît pe a iubitei lor." Nu admite d. Ibrăileanu că sunt oameni destui cu vizualitate intensă, care reţin natural multe imagini ale aceleiaşi figuri, foarte diverse şi totuşi energic conturate şi colorate? Eu, cel puţin, nu pot subscrie la generalizarea d-sale. Proust dă un exemplu perfect, în sensul d-lui Ibrăileanu: spune că i se întîmpla să nu-şi aducă aminte figura Gilbertei, cu toate că o vedea zilnic şi era îndrăgostit de dînsa. Aceasta înseamnă, cred, că Proust avea vizualitatea slabă; lucrurile vizibile îl captivau numai ca semne de stări psihice, şi în acest caz, desigur, le vedea cu o rară *inteligenţă*. De altfel, el mărturiseşte categoric că nu era vizual. Despre Gilberta spune că-i uita figura fiindcă toată atenţia lui era fixată lacom asupra vorbelor fetei. Şi aici Proust se încumetă să scrie *on* în loc de *je*: *on attend la parole qui accordera ou refusera un rendez-vous.* [1] Atît de greu e, chiar pentru un observator mare, să reziste ispitei de a imagina majoritatea oamenilor după tipul său personal. Proust era un groaznic tiran pentru sufletul amantelor şi prietenilor săi, şi, potrivit cu această orientare a intereselor sale sentimentale, imaginile vizuale rămîneau palide şi secundare. Alţi oameni însă, din contră, sunt fericiţi sau sufăr de imagi-

nile vizuale multe și tari, care alternează în mintea lor fără a se concura și a se reduce una pe alta.

„Imaginea cuprinzătoare" de care vorbește d. Ibrăileanu nu poate fi, cred, decît o schemă, clară, dar fără viață plastică, deși, probabil, cu multă viață sentimentală. Generalizările în această privință sunt totdeauna riscate. Lucrul însuși are mare însemnătate pentru înțelegerea metodelor de creare, ca și a felurilor de a primi arta literară.

Nu înțeleg bine de ce crede d. Ibrăileanu că din voluntarism și din concepția energetică actuală rezultă condamnarea doctrinei „artă pentru artă", pe care d-sa o numește „un corolar al realismului".

Arta este expresie, și orice expresie e disciplinare. Faimoasa „impasibilitate", de care s-a pomenit atît de mult și atît de confuz, nu înseamnă nimic alta decît supunerea inevitabilă a „torentului" sufletesc către un sistem de expresie pe care l-ai ales. „Torentul" însuși e inexpresibil. Arta e, cum e și știința, „un langage bien fait"[2]; și nici un limbaj nu poate rezulta direct din impulsuri subiective, ci numai printr-o intelectualizare a lor, în concepte sau imagini. Limbajul odată ales impune ascultare, și această ascultare constituie ceea ce se poate numi obiectivitate. Arta pentru artă, formulă care, după cum cred, nu din vina ei a produs multă iritație, postulează tocmai acest fel de obiectivitate. Energetismul modern poate el emancipa cu totul atitudinile intelectuale — arta, și de ce nu și știința? ...deoarece totul zace în unul și același „torent" de energie — de acest postulat care se întemeiază pe anume legi ale vieții spiritului, astfel încît „torentul" să se reverse în toată tumultuoasa și confuza lui splendoare? Presupunerea îmi pare exagerată, și justificarea ei nu îmi e clară.

*

Cu nemărginită mulțumire am citit ce spune d. Ibrăileanu despre Tolstoi — „Rusul genial". Rareori am simțit că înțeleg o impresie literară atît de complect, din adîncul experienței proprii, ca acea cuprinsă în fraza d-sale: „am luat, după *Război și pace*, pe *Fort comme*

*la mort* al lui Maupassant, care-mi plăcuse la două lecturi anterioare. Mi-a fost milă și scîrbă de Maupassant cu pictorul lui și cu doamna lui care nu vrea să îmbătrînească."

Se poate altfel ? Maupassant, în romane mai cu seamă, lucrează pentru *chic.* Adevărul artistic e înlocuit cu un *ideal* de distincție și de eleganță combinat din estetica profană a oamenilor — cu deosebire a femeilor de lume — și din visele actorilor, regizorilor, sau poate chiar a cusătoreselor sentimentale... Nu supăr prea mult, cred, pe d. Ibrăileanu, dacă spun că, pentru mine, și Turgheniev se află uneori foarte aproape de această estetică : și el confecționează, destul de des, modele *chic.*

Despre inferioritatea femeilor ca producătoare de artă și despre figurile de femei în romane, d. Ibrăileanu dezvoltă ingenios o sumă de adevăruri prețioase. Cred numai că acele deosebiri, îndeosebi inferioritatea artistică a femeilor, sunt particularități trecătoare. Femeile sunt silite să fie mult prea practice ; de aceea rămîn, obișnuit, secundare în activitățile de lux. Nu sunt diferențe naturale în joc, ci istorice. Femeilor li s-a impus o estetică deosebită în orice manifestare a vieții, și această estetică este fundamental contrarie adevărului artistic. Dar în această privință, transformarea a început. Ar putea d. Ibrăileanu spune hotărît că *Voica* Henriettei Stahl e scrisă de o femeie, dacă i s-ar prezinta cartea fără nume de autor ?

★

Am adnotat o mică parte din cele scrise de d. Ibrăileanu. Articolul d-sale e neobișnuit de bogat în sugestii diverse și puternice. Trebuie citit îndelung și recitit, în doze mici, cu îndărătnică atenție. E prea serios lucrat pentru a fi tratat altfel. *

*Adevărul literar și artistic*, nr. 286, 30 mai 1926, p. 1.

---

* Datele bibliografice complete ale fiecărui articol publicat în volumul de față se găsesc în *Bibliografia* finală. Pentru o mare parte din ele am folosit ca text de bază tăieturile din reviste și ziare, cu modificări sau corecturi efectuate de autor și care ne-au fost puse la dispoziție de către fiica lui, Sonia Zarifopol.

## G. IBRĂILEANU: „STUDII LITERARE"

*(Creație și analiză — Caragiale — I. Al. Brătescu-Voinești — Th. Hardy — M. Sadoveanu — Otilia Cazimir — Panait Istrati — K. Michaëlis — Voica — Eminescu)* București, Editura Cartea Românească, 1930.

„Cu răbdare profesorală, cu fină pătrundere și inteligentă cumpătare, definește și explică d. Ibrăileanu, în 32 de paragrafe substanțiale, caracterul și procedările literare a 22 de scriitori... În fața vieții literare, d. I. a avut totdeauna o cumințenie de biolog. De aceea tot ce scrie el odihnește de impresionismul iritat care ne domină cu exces, și cărui nimeni, cred, nu i-a rezistat atît de bine ca dînsul... Procedarea d-lui I. este rezultatul ultim la care tinde orice nevoie și orice încercare de clarificare în materie literară."

Cuprinsul rîndurilor de mai sus, scrise de mine (în *Adevărul literar* din 1926) la apariția studiului *Creație și analiză* în această revistă, mi se accentuează mie însumi și mai mult acum, cînd am recitit bucata împreună cu celelalte strînse în volumul pe care-l anunțăm. Încunjurate de atîtea exemple, ideile discutate în *Creație și analiză* se valorifică intens.

Este în spiritul domnului I. o minunată combinare de răbdare cu vioiciune. Argumentarea lui e clară și subtilă; concluziile sînt, nu știu cum, atît de frumos răspicate fără a fi vreodată prea simple. Maniera lui este un didactism superior rafinat; e în el o capacitate surprinzătoare de a prevedea și a dezvolta toate punctele unui subiect, fără a-l întuneca și fără a obosi interesul cetitorului. Să fii absolut clar, fără a fi prolix, este taina d-lui I.

Această putere de a cerceta liniștit, de a desface cu răbdare și a generaliza fără prevenire, se dovedește eclatant chiar prin diversitatea aproape paradoxală a exemplelor cercetate unul lîngă altul: Tolstoi, Agârbiceanu, Dostoievski, Brătescu-Voinești, Proust, Marcel Prévost... Este obiectivitatea în plin, sau, cu un cuvînt mai potrivit în materie: e un amestec fericit de gene-

rozitate cu dreptate. Mie, cel puțin, îmi pare indispensabilă o generozitate nesecată, pentru a prepara un așa de substanțial exemplu, cum face d. I. cu perechea Irina-Litvinov a lui Turgheniev. Acestui Feuillet-Bourget rusesc, cum e Turgheniev în *Fum* — și în altele! — d. I. trebuie să-i dăruiască din fantezia lui prea binevoitoare, pentru a putea obține apoi din el atît de frumoase exemple spre ilustrarea artei psihologice.

Dacă Taine a zis vreodată textual, în formulă atît de simplu populară, că „de la tragicii greci n-a mai existat scriitor ca Turgheniev", nu rămîne decît să notăm această memorabilă ciudățenie. De altfel, îmi pare că istoria literaturii ruse a casat de mult formula indistinctă pe care o repetam aproape toți acum patruzeci de ani: Turgheniev — Tolstoi — Dostoievski. În fond, Taine n-a acceptat niciodată pe Flaubert, de exemplu... De ce oare, în necrologul asupra marelui critic, Anatole France a scris vorbele: „il n'avait pas l'esprit littéraire" [1]?

Memoriul acesta introductiv al d-lui I. nu e de cetit, ci de studiat. În el e dezvoltat unul din cele mai fundamentale capitole din teoria artei literare; este în definitiv, un magistral tratat de metodă. Împreună cu nota, atît de completă, despre numele proprii în Caragiale, și cu minunatele observații asupra versificației lui Eminescu, studiul despre *Creație și analiză* ține mai mult decît jumătatea volumului. Aceste trei bucăți dau cărții substanța hotărîtoare.

D. I. este, mi se pare, cel dintăi între învățații noștri care s-a specializat în studierea unui scriitor: un „Eminescu-Forscher" [2] în cea mai apuseană semnificare a cuvîntului. Și filologic, și literar, d. I. e aici autoritate.

În două foarte deosebite feluri se studiază versificația. Cel mai vechi și mai obișnuit constă în inventarierea curat fonetică a structurii versurilor. Așa fac filologii de cînd lumea; pe dînșii îi interesează doar gramatica; și versul este pentru ei un izvor al istoriei sunetelor, și atît.

Așa se învață și în școală, așa-numita metrică; ca și cum versul s-a născut dinadins pentru ca să aibă gramaticii de unde să mai studieze sunetele. Este drept

că în vremea veche, formele versului erau strict impuse după genuri; dar posibilități de a diferenția expresivitatea au existat, în deosebite grade, oricînd.

Boeckh, maistrul filologilor moderni, a numit, semnificativ, metrică „gramaticală" inventarierea mecanică a regulilor versificării. Totuși grecii din vremea de plină productivitate poetică au știut doar bine ce este expresivitatea versului, și au și numit-o cu un cuvînt deosebit: „ethos". Numai studiarea versului din acest punct de vedere interesează interpretarea și istoria propriu-zisă literară. Cealaltă privește numai pe gramatici. Cercetarea caracterului „etic" al metrelor este centrul de greutate al metricii, căci prin aceasta numai metrica intră în cuprinsul stilisticii — zice Boeckh. „Patruzeci de ani am studiat metrica și muzica veche — spune Théodore Reinach în prefața manualului său de muzică greacă — și nu știu să scandez adevărat o odă a lui Pindar sau un vers al lui Bacchylides." A scanda „adevărat", înțelegem: a-și da samă de frumuseța versului, adică a actualiza valoarea lui muzicală, deci expresivă. Poate că aici, ca și în alte părți ale studiului limbii, literaturile vii vor aduce servicii pe care nu le-au putut aduce cele moarte.

D. I. ne dă un exemplu rar și prețios de asemenea cercetare a expresivității versului, descoperind o sumă de amănunte în întrebuințarea măsurilor și în dispunerea accentelor, în legătură cu cuprinsul reprezentativ sau afectiv al versului. Cine va alătura studiul lui Alexandru Bogdan despre metrica lui Eminescu (în *Anuarul institutului de limba română* din Lipsca, 1904) cu notele d-lui I., va avea în față exemple, nu se poate mai clare, de metrică gramaticală și de metrică literară.

În cursul anului acestuia se va publica, probabil, *Dicționarul numelor proprii* rămas de la Caragiale. Publicarea nu va putea decît să ilustreze analiza d-lui I. asupra numelor proprii cunoscute din comedii și nuvele. Dicționarul pare a cuprinde atît notări cît și construcții de nume. Caragiale construia nume, plin de respect scrupulos către realitatea socială care-i stătea model — și, firește, acest respect a crescut cu maturitatea lui literară.

Numele proprii sînt caracteristice nu numai pentru indivizii care le poartă, ci și pentru metoda după care se dau, deci pentru gustul și cultura claselor sociale corespunzătoare. La noi, vanitățile puerile încă nu s-au liniștit în această privință. Sînt clase cărora Napoleon Brânzău sau Ricard Dascalovici le sună elegant foarte. Nume de tipul acesta am fi găsit neapărat în Caragiale, dacă ar fi apucat să scrie istoria copiilor și nepoților lui Jupîn Dumitrache.

După nota d-lui I., mă întreb, îngrijorat, ce mi-ar mai rămîne de spus despre *Dicționarul numelor proprii* mie, în a cărui sarcină cade editarea lui. Mă gîndesc însă că mi-e comod și plăcut, în definitiv, să mă îndatorez la d. I. E om care are de unde.

*Viața românească,* nr. 1, 2, 3, 1930, p. 200—203.

## „PRIVIND VIAȚA" *

„În scrisul tău destinat publicului, pune ideile tale, dar niciodată sentimentele tale, adică partea intimă a personalității tale, niciodată imaginația ta, adică produsul imediat al personalității tale."

Radicalismul acestui sfat care propune — nici mai mult nici mai puțin — suprimarea poeziei, înseamnă o anticipare adînc originală asupra viitorului îndepărtat al scrisului literar.

Nu este exclus, cred, ca pudoarea sentimentelor și a imaginației să evolueze astfel, încît „produsele imediate ale personalității", deci lirismul și plastica poetică între altele, să nu mai fie publicizate. Printr-o delicatețe severă, nouă și cu totul aleasă, experiența personală va rămîne închisă în mîndria tainelor intime. Rezultatele ultime ale elaborării ideologice, răcite de fierberile experienței interioare și turnate în forme prin care

* G. Ibrăileanu — *Privind viața*, București, 1930, Cultura națională *(n. a.)*.

curiozitatea vulgară nu poate pătrunde, vor fi, singure, date mulţimii necunoscute. Atunci nu se va mai plînge poetul: *Mein Lied ertönt der unbekannten Menge.*[1]

Dar pîn' atunci?

Vine greu cetitorului să nu trateze colecţiile de maxime ca nişte memorii sufleteşti ale autorului. Însă, celui care vorbeşte în public despre o carte de maxime a unui contemporan în viaţă, i se impune, credem, să facă abstracţie de acest caracter liric al maximei, care necontenit te ademeneşte a reconstitui biografia unui suflet, şi să respecte acele formulări abstracte aşa cum i se oferă. „Delicateţea, zice d. Ibrăileanu, este calitatea supremă şi cea mai rară a sufletului omenesc. Ea le presupune pe toate celelalte." E, desigur, foarte greu a trăi şi a lucra conform acestei ierarhii a calităţilor. De exemplu: „uneori, din exces de discreţie, subliniem prin rezerva noastră ceea ce celălalt credea că trece neobservat, şi devenim indiscreţi". Şi deloc nu-mi pare excesiv cînd d. Ibrăileanu spune că cine nu e politicos chiar cu animalele, nu are sufletul sus pus. Între puţinele achiziţii ale civilizaţiei, de care se poate mira orice pesimist, trebuie negreşit să aşezăm, ca pe una din cele mai admirabil paradoxale, şi delicateţea, cea atît de rafinat subliniată de d. Ibrăileanu. „O opinie contrară este o ofensă", zice d-sa. Însă totuşi, după atît de lungi şi curioase silinţe, pitecantropul nu se dezminte: în sarcasm se perpetuează evident arătarea caninilor.

În mersul ei fatal şi nepăsător, natura e aceeaşi, în piatră, în arbore, în om, în toată materia.

Pentru om, legile naturii sunt ca nişte curse complicate şi neprevăzute, printre care trebuie să-şi strecoare cele cîteva kilograme de materie ce-i sunt împrumutate vremelnic. Prin crearea civilizaţiei omul n-a obţinut decît să înlocuiască instinctele cu inteligenta; şi inteligenţa nu ajunge să împlinească ceea ce, fără osteneală, realizau instinctele. În adevăr, inteligenţa nu era născută decît pentru o adaptare incompletă a unui organism prea puţin complicat la un prea puţin variat mediu. Singurul organ care a crescut, în evoluţia omu-

lui, este creierul. Există oare un alt animal căruia să se fi întîmplat aceeași nenorocire? Iar această nenorocire a omului cuprinde și o batjocură: nu „generosul și obiectivul elefant", ci „isterica și libidinoasa maimuță" a avut creierul mai dezvoltat.

Omul, luminîndu-se, a ajuns doar să descopere ideea de moarte, să se înscrie pe sine în seria zoologică, să priceapă că pămîntul e un vremelnic fir de țărînă în infinit, să piarză credința în Dumnezeu. În centrul acestei dezvoltări complete stă „crima fundamentală a naturii împotriva omului": conștiința unui Kant sădită într-un mamifer supus „legilor stupide ale materiei", adică distrugerii totale.

Icoanei totale a distrugerii, singure „imaginile amorului, antidotul morții, îi pot ține piept". Fără îndoială, manejele rafinate dintr-un roman de Bourget au aceeași încheiere ca „un anumit capitol" din *Descendența omului* de Darwin.

Totuși, oricît te-ai amărî constatînd că oamenii sunt gorile stupide, oricît te-ai dezgusta de om comparîndu-l cu strămoșul pitecantrop, oricît agerimea ta de observator te face să descoperi, în stările sufletești superioare, pe cele primitive și inferioare, nu poți să nu admiri „fantastica feerie clădită de sufletul omenesc pe instinctul cel *atît de van*", chiar știind că „cele mai sublime strigăte ale poeziei nu sunt decît exprimarea ritmată a chinurilor provocate de o celulă, în rîvna ei nesatisfăcută de a se întîlni cu o anumită altă celulă".

Așa se face că, din cele două sute zece maxime ale d-lui Ibrăileanu optzeci și două vorbesc de dragoste și de femeie. Se-nțelege că nu e prea mult, dacă e vorba de antidotul unic al morții, și dacă, precum spune autorul, „literatura, aproape în întregime, nu-i decît zugrăvirea afacerilor amoroase". Desigur, cu toată poezie sublimă, este în dragoste, ca pretutindeni, multă amărăciune; fiindcă și dragostea trăiește sub regimul războiului general, agravat prin faptul că femeia nu e numai fenomenul cel mai deosebit de bărbat, ci însuși „contrariul lui".

Filozoful care a zis: *homo homini lupus*, nu știa sau uitase că lupii nu se mănîncă între dînșii, decît la

ultima extremitate; a calomniat adică lupii. Numai la mare nevoie se întîmplă să se potrivească lupilor formula *lupus lupo homo*. „Nu uita nici un moment că în orice raport cu oamenii ești în stare de război: cu dușmanii, cu prietenii, cu cunoscuții, cu străinii, cu femeia, cu iubita." „Dacă ești sincer înseamnă că, în războiul tuturora contra tuturora, ți-ai uitat zalele acasă."

Prima victorie a omului asupra animalului este ipocrizia: astfel începe stăpînirea de sine. În afară de forma specială a ipocriziei, stăpînirea de sine este o achiziție foarte nestabilă. Sub învelișul șubred, sălbăticia stă gata să izbucnească. După cum de mult s-a observat, dacă oamenii și-ar pătrunde gîndurile unul altuia, s-ar piti fiecare în vreo ascunzătoare nebănuită.

Omului gînditor, nebănuit de vanitățile valorificării exterioare, îi este rezervată o deosebită plăcere, „divină" și „subtilă": „a exulta de orgoliu și a purta în același timp masca celei mai desăvîrșite modestii, așa ca să poți mistifica pe ceilalți pînă acolo, încît să se poarte cu tine condescendent și protector; a fi simplu, modest, naiv, supus, prevenitor, a avea aerul că înțelegi puțin sau nimic din ceea ce ți se spune, dar în același timp a înțelege tot și a privi totul cu detașare și cu o liniștită ironie; a te arăta mic și umilit, cu sentimentul distanței dintre tine și ceilalți".

Întrucît, vorbind despre asemenea priviri asupra vieții, e loc să pomenim de izvoare, se poate spune, cred, că Schopenhauer și pozitivismul au fost educatorii pe care d. Ibrăileanu i-a verificat, în experiență proprie, cu o deosebită pătrundere și delicatețe de simțire. În cartea aceasta ne reapare lumea gînditorilor și a poeților din a doua jumătate a veacului trecut. O surprinzătoare abatere de la ideile pozitiviste ne întîmpină în aforismul care spune: „Timpul nu iartă. Cu fiecare clipă în copilul acesta candid se tot aprinde conștiința, flacăra palidă și rece, dar care veștejește și usucă". Despre „candoarea" copilului, pozitivismul gîndește altfel. Denunțarea aceasta rousseauistică a conștiinței *care veștejește și usucă* nu mi-o pot clarifica.

Ceea ce mai ales face, probabil, că atitudinea față de viață, apărută și fixată în intelectualii europeni de

pe la 1850 încoace, nu mai este a generației actuale, este că în ea nu mai primează intelectualii excesivi cu amărăciunile lor caracteristice. Această generație vrea să trăiască. Pentru dînsa „problema cea mare a vieții" nu mai poate fi moartea. Forțînd înțelesul, putem spune că acum, nu numai „în lume", ci și în ideologie, „prioritatea" o are „prostia".

Și d-l Ibrăileanu pare a se adresa deosebit acestor tineri de astăzi, și cu totul în sensul lor, cînd, în ultimele rînduri ale cărții sale, spune: „nu te certa cu viața, nu face pe cimpanzeul abstract". Nu e aici ca o amendă onorabilă a unei generații? Dar nu lasă d-l Ibrăileanu pe tineri numai cu atît.

În fața „fantasticei feerii" clădite pe instinctul cel „atît de van", pesimistul idealist nu uită unele adevăruri vitale și agreabile. De exemplu, zice el așa: „Printre pisici, cunoscute prin îndelungatele lor maneje preliminarii în amor, sunt unele care, ca și oamenii lipsiți de prejudecăți întîrziate, suprimă orice preludii și merg drept la scop". Aceasta e, desigur, o înțelepciune zîmbitoare. Iar dacă „amorul, ca și soarele, e un singur moment la zenit: în momentul primului *da*", atunci d-l Ibrăileanu poate fi consacrat ca un delicat și magistral inspirator de donjuanism. Este foarte probabil că cetind: „Fata, pe care ai iubit-o la optsprezece ani și n-ai mai văzut-o de atunci, o iubești toată viața", un tînăr de astăzi va strînge din umeri, va surîde și se va depărta repede de această observație stranie; dar i se va lumina fața văzînd că și intelectualii mai mult ori mai puțin certați cu viața te fac să crezi că cea mai bună înțelepciune în dragoste, este să cauți a trece cît mai des prin „zenit".

*Adevărul literar și artistic*, nr. 486, 8 iunie 1930, p. 1.

## DELICATE LUCRURI VECHI

### Notă despre romanul domnului Ibrăileanu *

Un fin studiu moldovenesc, alcătuit din nuanţe savant şterse.

Ni se arată întîmplările curioase ale unor suflete ce au fost şi care, cît au fost, stăteau învăluite sub rafinate ţesuturi de susceptibilitate, orgoliu, dominare de sine, discreţie şi politeţă. Am numit „curioase" întîmplările acelor suflete: cuvîntul l-am luat din însăşi cartea d-lui Ibrăileanu. Cînd, la despărţirea finală, femeia întreabă pe adoratorul care, cu nici un chip, nu a vrut să i se mărturisească: de ce natură e sentimentul lui pentru ea, bărbatul răspunde: „e un sentiment foarte curios". Femeia încheie, fireşte, aproape ofensată: „Adică bun de pus la muzeu".

Adevărat, jurnalul doctorului Emil Codrescu dă impresia delicată a unui capitol de arheologie sufletească.

De optzeci de ani, viaţa societăţii româneşti curge în *prestissimo*. Totul în ea se învecheşte cu o iuţeală straniu distrugătoare de valori. Iar Moldova a rămas pînă azi, poate numai pînă ieri, provincia conservării elegante.

Sfioasele umbre ce joacă în romanul acesta ne apar desigur familiare, nouă moldovenilor; ne apar însă ca amintiri de demult, tot aşa cum de demult ne sună numele eroinei — *Adela!*

Locale şi trecute, figurile acestea şi mişcările lor captivează prin un farmec amestecat din răsfrîngerile unui vechi pitoresc psihologic, cu viaţă caldă încă; caldă, cel puţin pentru cei care-şi mai aduc aminte.

Deoarece mă aflu printre aceşti din urmă, încerc a explica generaţiilor ultime de tineri, îndeosebi celor nemoldoveni, substanţa acestei cărţi, care — lor — le poate apărea ermetică.

*

Meşteşugit se conturează filigrana psihologică a d-lui Ibrăileanu. Avem în faţă iscusinţa pe care numai

* G. Ibrăileanu, *Adela*, Editura Adevărul (*n. a.*).

maturitatea desăvîrşită, nutrită în pasionată meditare a scrisului literar, o poate aduce.

Jurnalul lui Emil Codrescu este de un microscopism pînditor, implacabil, care surexcită atenţia pînă la culmi bolnăvicioase. D-l Ibrăileanu este un teribil amănunţitor al vieţii interioare. În scrisul literar român, cu ce altă carte ar putea fi grupat romanul său?

Drama, psihologizată extrem, este închisă în sobru cadru de peizaj şi de pitoresc social abia estompat.

„Luna răsărea greoaie şi roşie, ca şi în noaptea aceea îndepărtată, cînd se îmbulzea pe poarta jităriei, gata să dea peste noi — şi atît de neaşteptată era apariţia ei, abia răsărită acolo în poartă, încît femeia cu care căutam singurătatea cîmpiei făcu un gest de apărare cu amîndouă mînile şi scoase un strigăt uşor de surpriză"...

„Luna transfigurează totul. Gardurile strîmbe, şandramalele dărăpănate, bălăriile din maidan, atît de urîte în lumina soarelui analist şi veridic, adinioarea în bătaia lunii erau frumoase... Soarele realist şi unul ca şi adevărul..."

Să luăm seama la tratarea interpretativă a naturii, în aceste exemple, nu numai pentru frumuseţea ei ingenioasă, ci pentru că această tratare este profund caracteristică constituirii generale a cărţii. Jurnalul lui Emil Codreanu este făcut din notări de o înverşunată analiză; într-un asemenea fanatism al subiectivităţii, natura cosmică însăşi e fundamental raportată la dispuneri umane, şi supusă criticii psihologice.

Pur şi minunat artistică este reminiscenţa, independentă de frămîntarea dramatică: „nopţile veneau din pădure ude, cu miros de ferigă...", impresie saturată de exactitate poetică.

În acelaşi plan de interpretare ca şi natura este tratat, în subtilă simbolizare, mecanismul ceasornicului: „angrenaj de forţe, *lecţie* de determinism — cu sistemul lui de sori strălucitori, cu palpitul spiralei nelămurit şi sur închipuind o nebuloasă, cu pretenţia coardei de *perpetuum movens* al rotaţiei dintre cele două capace — e un univers în miniatură, pe care maistrul îl descompune prin analiză şi-l recompune prin sinteză."

Emil Codrescu este un maistru ceasornicar, aplecat cu îndărătnicie asupra sistemelor chinuitoare din care-i este alcătuit sufletul.

Atît de completă îi este expunerea, încît ușor se poate demonstra cuprinsul intim al cărții prin citate textuale. Mă tem însă că deloc nu-mi va fi ușor a manopera potrivit lumina, pentru a înfățișa cititorilor situați în o prea exclusivă actualitate perspectiva valorilor sufletești din care se țese drama. În adevăr nu mă pot desface de convingerea că această dramă, pur interioară, este și istorică.

Dar felul acesta de greutăți face cu atît mai ispititoare încercarea.

*

Emil Codrescu, medic și om de cultură generală neobișnuită, trebuie să fi fost tînăr de tot prin anii cînd se așezase bine stăpînirea poeziei lui Eminescu. Lectura de bază a generației sale o formau neapărat Schopenhauer și Darwin. În vocabularul doctorului, „geniul speciei" și „selecțiunea" sunt cuvinte rituale.

În vehementa (și astfel destul de naiva) polemică a lui Schopenhauer contra femeilor, pe temei și cu ornament de filozofare biologică, aflau, probabil, tinerii intelectuali moldoveni din timpul acela, un fel de răzbunătoare consolare, speculativă, pentru stîngăciile lor complicate față de sexul blestemat, stîngăcii atît de bogate în efecte dureroase. Răzbunare de intelectuali superdelicați, înfundată și indirectă.

Sfiiciunea și politeța acelor tineri aveau o natură și grade ce par tineretului actual paradoxal neverosimile. Să te culci cu femeia pe care o „iubești" constituia, chiar numai în intenție, o supremă impolitețǎ ; iar fapta însăși, o sălbatică profanare, de negîndit în planul acelor mult delicate spirite.

Ca să vedeți unde ajungea, în vremile acelea, oroarea de orizontalitate în situații intens sentimentale, vă pomenesc următoarele : prin fînaț, se plimbă cei doi, care cu nici un chip nu pot deveni pereche. Firește, Adela culege flori. Dar el ? „Spectator neocupat, mișcîndu-mă fără rost încolo și încoace *(în fața unei femei*

*nu pot să mă întind pe iarbă*, singura soluţie onorabilă a problemei), situaţia mea e dificilă..." Auziţi dificultate ?! Noroc că Adela, precum crede Emil, „nu observă nimic".

Lucrul ni se lămureşte şi prin o formulă generalizatoare despre o dragoste din copilărie : „E singurul tău amor curat, pentru că n-a fost amor, pentru că n-ai fost niciodată pe punctul de a muri de pofta celor cîteva kilograme de materie organică, pe care fata cu părul pe spate le extrăgea din elementele brute ale naturii". În treacăt notăm faptul curios, dar adînc fundat în concepţia întreagă a doctorului Codrescu, că meritul fetei de a extrage „din elementele brute"... aceea ce extrage, îi pare, lui, neglijabil. Dar subliniem mai tare contrastul dintre asprimea terminologiei pedante cu „kilogramele de materie organică", şi gingăşia eterată a ideii de „amor curat" : avem aci manifestarea unui principiu din structura însăşi a lamartinianului schopenhauerizant, trecut prin pozitivism. Doar acelaşi doctor ne încîntă cu suave explicaţii asupra epitetelor „floare" şi „înger", ce s-ar fi potrivind uneori atît de exact femeilor. De aceea, legătura, din trecut, între Emil şi o femeie cu carne frumoasă şi apetituri întregi, se numeşte „demenţă stupidă" şi „epocă cinică" ; şi înţelegem ce rezonanţă înfiorătoare vor fi avut pentru medicul literat cuvintele : „Un amant este o realitate *teribilă*. Incomparabil mai *îngrozitoare* decît un soţ."

Notează doctorul : „Întotdeauna mi-a venit greu să schimb apelativul *Domnişoară* în *Doamnă*. Mi se pare o imixtiune în lucruri prea intime, mi se pare că iau act cu brutalitate de fapte care nu mă privesc şi nu-i decent să mă privească." Iată documentarea monumentală a unei superlative discreţiuni, dar, în acelaşi timp, şi a unei alarmante obsesiuni. Normal, apelativele acelea le substituim, în semnificare socială, fără a ne preocupa de realităţile sexuale ce le corespund ; însă, doctorul Codrescu ia lucrurile altminteri : el se gîndeşte la preciziuni anatomice şi fiziologice, şi-i e infinit ruşine să zică luni dimineaţa *Doamnă* unei tinere fete căreia pînă sîmbătă seara îi zicea *Domnişoară*. Este aci un exces de pudoare ce pare că nu s-ar putea ivi decît

în fantazia unui rafinat *jouisseur*. În adevăr, deloc pudoarea nu înseamnă, imediat, castitate. Neapărat, pe asemenea culmi ale pudorii ne întîlnim cu cele mai stricte postulate ascetice. „Foamea selectivă de femeie, *numită* impropriu și aproape *în derîdere iubire,* este întoarcere la animalitate, este, gîndind bine, o *impulsie sinistră.*

*Orice declarație de amor,* oricum ar fi exprimată, tacit sau prin cuvinte, *este,* în esența ei, o cerșire a corpului, considerată de femeie, fie că consimte sau nu, ca o *propunere rușinoasă.*"

Și oroarea ascetică pentru realitățile sexuale o exprimă desăvîrșit vorbele doctorului despre țăranca pe care o vede trecînd repede spre un flăcău : o numește „pasăre răpitoare" și „femelă teribilă". Dar numaidecît tonul acesta de invectivă aproape ezechieliană face loc unui ton altfel înfierbîntat : femeia, „cu sînii mici, cu coapsele fine, cu gleznele goale". În spiritul doctorului Codrescu straşnic se bat gîndurile.

În însemnările lui, sînul Adelei, de exemplu, este tratat cu o impresionantă atenție. Ceva mai slab, șoldurile și umerii. De tot turburătoare pare a fi importanța piciorului, preciz : a botinei, a vîrfului botinei. Despre rolul rochiilor lungi, gelos acoperitoare, în psihologia și istoria dragostei europene, a făcut domnul Ibrăileanu, și în unele publicații ale sale de ordin teoretic, reflecții fine și adînci. În acest punct, Adela se supune disciplinei clasice... „Am întins pelerina la picioarele unui mesteacăn, care a servit Adelei de spetează. Sprijinită de copac, botinele îi ieșeau de sub rochie, ca două ființe mici și impertinente. Dar Adela își acoperi cu rochia pînă și vîrful botinelor." Și motivul revine. Iar cînd e vorba de atingerea picioarelor, toate cătușele politeței și ale pudorii se încordează exasperat. „Pe scăunașul de dinainte, într-o trăsură mai strîmtă decît a lui Badea Vasile, *trebuia să fiu mereu cu ochii în patru ca să nu ating picioarele tovarășelor mele* (Adela și Doamna M., maică-sa)..." Evident, cînd Adelei, urcîndu-se pe capra trăsurii „rotunzimea de zăpadă îi sidefează o clipă voalul negru al ciorapului", doctorul Codrescu renunță a mai nota ce simte. E paroxismal. Însă, diavolul nu se

odihnește. Adela se lovise la un picior. Doctorul trebuia să o examineze, și grozăvia se întîmplă: îi vede piciorul gol. „De azi înainte demența mea a intrat *în o altă fază*", consemnează jurnalul, nu fără spirit de analiză.

Acum, cititorului, chiar cît de străin de lumea și timpul doctorului Codrescu, i se va fi deschis, credem drumul limpede pentru a simți accentele și valorile acestui roman de analiză, atît de minuțios și atît de delicat.

Cadrilul acesta pasional, cu doi pași înainte și opt înapoi, este plin de farmecul lucrurilor care au fost. Asupra figurilor din trecut ne înduioșăm în felul în care ne înduioșează copiii; cu o ușoară tristețe în plus. Trecutului îi atribuim naivitate și inocență — inocența a ceea ce a devenit inefectiv. În cazul de față, acest sentiment ni se precizează, de exemplu, și așa: pe doctorul Codrescu îl stăpînește frica de a trăi. De această frică, tineretul actual este mai străin ca de orice. Și acel darwinist trăiește sub o prejudecată populară, foarte naivă și foarte trecută și ea: prejudecata perfecției și a eternității fericirii. Ideea lui de fericire este extensivă. Voința și puterea de a adînci secundele nu-i sunt cunoscute. Codrescu este de tipul adolescentului perpetuu. E cu atît mai remarcabil că resortul central al dramei sale sentimentale constă într-un conflict oarecum cronologic: are patruzeci de ani — „patruzeci de ani! ce urît, ce vulgar sună cuvintele astea! ce *dospit!*" — iar Adela douăzeci. Cu această deosebire de vîrstă, el nu o mai iartă pe fată; i-o repetă pînă ce o exasperează. Și doar fata, cît era de pudică și de bine crescută, face și spune tot ce era posibil pe acea vreme, ca să-l facă a pricepe că bărbatul acesta, în vîrstă „dospită", îi place ca nici un altul, că ea știe că el o iubește. Însă, doctorul Codrescu — nimic! El — face analiză. O face pînă la deplorabila încheiere: „am pentru dumneata un sentiment curios."

Delicios de gingășie este acest flirt moldovenesc de pe vremuri cu *mata* și cu *duduie*. Este aici prilej de a regreta încă o dată aplatizarea acestor adînc expresive

moldovenisme la gradul de vocative fixate în auzul telefoanelor române.

*Adela* e paralela românească, istorică și psihologică, la cele două nuvele de dragoste veche ale lui Francis Jammes. Figura lui Emil Codrescu își găsește rude și prin unele romane ale lui Henri de Régnier.

Lamartinianul moldovean e colorat de Schopenhauer și de evoluționism. Acesta e caracterul specific în pitorescul său psihologic și istoric. Domnul Ibrăileanu l-a înfățișat cu o elegantă și istovitoare erudiție de moralist observator. Drama în care ne e prezentat tipul înaintează în mișcări oarecum micrometrice, conduse cu o virtuozitate ce învederează singulara și binecuvîntata întîlnire a unui talent cu subiectul *său*.

*Adevărul literar și artistic*, nr. 666, 10 septembrie 1933, p. 1.

## ALEXANDRU TEODOREANU

Haralambie Talpă, „biv-vel-vornic de Țara-de-Giosu", zice de Kostăkelu, nepotul lui Alecu-vodă, că a scris „două cărți de ghidușii", și, cu părere de rău pentru pierderea acelor scrieri, adaogă această înțeleaptă băgare de seamă : „atîtea cărți s-au păstrat din vechime, multe făcute de oameni proști, ca alți proști să se minuneze, și toate numai de jale scriu, ce dacă s-au găsit și un om de duh a scriere, să se veselească și strănepoții, au trebuit să se irosească".

Însă, zicem noi, multor scrieri ce, lungă vreme, s-au socotit pierdute, învățații cu aprigă cercetare au izbutit să le dea de urmă ; și foarte tare rugăm pe Alexandru Teodoreanu, editorul și adnotatorul mult prețiosului *Hronic al lui Vălătuc*, nu cumva să se lase de a le căuta cu neobosită rîvnă pe acele ale lui Kostăkelu, încredințați fiind că istețimea firească, cea cu prisos dovedită, a acestui editor nu va lipsi de a-l pune oricînd pe căile cele bune. Pîn-atunci, să ne bucurăm de ce avem de față.

Lui Alexandru Teodoreanu i-a venit gîndul să scrie povestiri humoristice în limbă și în ton vechi românesc. Acest gînd e nou în literatura noastră, și această noutate se dovedește a fi valoare serioasă, rod firesc al unui talent energic afirmat.

Numele acestui tînăr artist poate fi de acum titlu de capitol în istoria literaturii narative românești. Deprinderea vulgară face să atîrne evaluarea literară de

cîntarul încărcat cu colile tipărite, şi de masa locurilor comune invariabil poftite de apetitul obtuz al cetitorului oarecare. Pentru acest cetitor, noutatea scrisului lui Teodoreanu poate fi supărătoare.

Nici tineri diabolici, înşelători de virgine persistente în anahronică inocenţă, sau batjocoritori de insistenţe înflăcărate ale matroanelor erotice; nici chipuri de domnişoare high-life, care prin perversitatea lor vin să stimuleze visarea şcolăriţelor de condiţie modestă, nici politiciani viermănoşi de fărădelegile lor neîntrerupte; nici moşieri incestuoşi şi violatori; nici plutonieri sadici în contrast cu moşnegi patriarhali, totdeauna redactaţi şi reeditaţi după aceleaşi bune şi statornice formule; nici iatacuri al căror lux exaltă imaginaţia modistelor, cu straşnice covoare de Bukara — garantat — strivite de înfiorările grozave ale perechilor în obligator delir: nimic din aceste reglementare elemente de farmec, cum am zice, literar, nu încape în ingenioasele „contes drôlatiques"[1] ale lui Alexandru Teodoreanu.

„Ci noi scriem aici, pentru pomenire şi învăţul urmaşilor, că în acele cumplite vremi toată Oltenia fu stricată de preacurvie, care mai pe urmă, cu voia lui Dumnezeu, s-a potolit."

Comicul erotic, cel bun şi bătrîn îl aduc povestirile lui Teodoreanu, cu rară îngrijire artistică. Un spirit literar sigur educat face ca prima realizare românească a artei acesteia general europene să reuşească deplin. Tratarea humoristică a temelor erotice face eminent parte din estetica proprie meridionalilor europeni: ei ştiu cu virtuozitate toate gradele şi nuanţele acestei metode de artă. Şi în această privinţă, libertatea artistică creşte, din fericire, în zilele noastre, în măsura în care gustul şi spiritul literar se defeminizează; aşa că femeile chiar izbutesc a părăsi estetica de şaşie pudicitate în care au fost ipocrit închise în trecut. Formula burgheză: „Choses à dire entre hommes"[2], în care se escamota pe sub nasul „gingaşelor lectoare" cărţile ce, între unchi şi verişoare mature, se numesc picante, agonizează astăzi înspre o moarte ridiculă.

Teodoreanu dă eroticii atîta loc cît îi dă şi viaţa. Scrisul lui este curat de intenţiile greoi afrodiziace ale

debitanților de retorică sexualistă, și constituie o protestare vie și efectivă contra acelei erotice patetice, în a cărei naștere nădușesc furnizorii de pagini turburătoare pentru adolescenții vicioși sau terorizați de familie și septuagenarii înțărcați pe veci. Patetizarea faptelor sexuale, proprie unei internaționale camlote literare de wagon-lit și de librărie vilegiaturistă, ajunge primejdioasă și pentru unii scriitori stimabili, sau poate mai mult decît stimabili. Și, din fire, acest fel de patetic nu e cît de puțin în „genul" românesc. *Hronicul lui Vălătuc* îl vom putea pomeni și ca o solidă condamnare a acestui deplorabil articol de import.

În Răsăritul nostru, perspectiva istorică este alta decît cea din Apus.

Pentru societatea românească, „vremea veche" coboară pînă la mijlocul veacului trecut. Din Ion Ghica, din autobiografii ca a lui Vîrnav și a Caterinei Hartulari, cetitorii tineri pot imagina concret cît de brusc a fost saltul care a modernizat lumea din principatele dunărene. Iar noi, care am auzit povestind septuagenarii de acum patruzeci de ani, ne dăm viu seama că veacul de mijloc românesc s-a stins pe aproape de anii copilăriei noastre.

Prin această nemijlocită atingere a vieții vechi cu vremile de astăzi, fermecătoarele ciudățenii ale trecutului ni se arată, în perspectiva românească, de o vivacitate cu totul originală: în amestecul de visare și trăire, care condiționează evocarea și istorică și artistică, trăirea este aici, față de trecutul românesc, neasemănat mai intensă decît în Apus.

Astfel, pe cînd în domeniul practic, între ultimii oameni ai trecutului și noi actualii s-a deschis dintr-odată prăpastie mare, acei oameni ne stau, din punct de vedere sentimental și estetic, foarte aproape, ca un trecut și foarte vechi și foarte viu, într-un chip cum nu poate fi simțit trecutul corespunzător în societățile cu dezvoltare continuă, unde îndepărtarea istorică s-a realizat prin înceată scufundare a multor pături de viață ce s-au răcit lent și deplin.

Acest cald trecut românesc îl arată Alexandru Teodoreanu în gamă aproape completă.

Tînărul artist a simțit precis situarea deosebită a vremii vechi în perspectiva proprie locului nostru istoric, și fondul de inovare artistică implicat în această perspectivă.

*

Prin mijlocirea lui Haralambie Talpă, Teodoreanu repetă, în cuvintele citate mai sus, o veche tînguire a artiștilor comicului împotriva unei îndărătnice prejudecăți. La Fontaine, Molière și Lesage constatau, în vremea lor, ipocrita și inepta degradare a literaturii comice și satirice, rostită în numele genurilor „serioase" și „nobile". Deșteptarea conștiinței artistice propriu-zise a anulat această prejudecată; ea mai persistă astăzi doar dincolo de granițele bunului-gust adevărat, într-o supraviețuire slăbănoagă și fără demnitate.

Cetitorul nesigur pe atenția lui va face bine să mediteze acestea, înainte de a înscrie, frivol și la iuțeală, pe vreun autor sub rubrica de colportaj a „scriitorilor veseli".

Deci, din material eminent tradițional, bahic și erotic, își lucrează Teodoreanu povestirea, și, potrivit genului, simplifică și mărește figurile, atent însă, ca să nu le paiațărească. Prin tonuri discret, dar hotărît aplicate, ridicolul Todiriță apare umil pînă la tristețe: schematizarea cornoratului tipic se colorează viu și propriu; iar în vesela lui nevastă ce dintru început ne întîmpină ca o simplă cuconiță cheflie se desenează brusc „duduia" moldoveancă de la 1840, trecută prin pension străin și prin romantice lecturi franceze, cînd povestitorul ne-o arată, în consacrată atitudine, cu fruntea visătoare lipită de geam și oftînd cu gîndul la „privirea tristă" a tînărului care suspină pe urmele ei.

Asemenea amănunțiri Teodoreanu le aruncă fără să apese, și cu mînă sigură păzește desenul său arhaizant de orice cădere în pitorescul prea insistent al modernilor, pentru ca, potrivit stilului vechi, substanța povestirii să rămînă psihologică și dramatică, și să nu întîrzie în descripție plastică.

Toate cele patru principale istorii din *Hronicul lui Vălătuc* sunt „pățanii". Sunt construite clasic; acumu-

larea amănuntelor anecdotice e dispusă în vederea unei evidente culminații. Încornorarea lui conu Todiriță își află eclatanta consacrare în noaptea Învierii și chiar în grădina Sfintei Mitropolii, spre desfătarea boierimii întregi; toate isprăvile neobositului Kostakelu se concentrează în pierderea și rușinarea ticălosului Balațatos și a „ușernicii sale muieri"; grozavul chefliu căpitan Zippa, după ce, ca o supremă poznă, trece cu tot polcul lui de lănceri în țara rusească, numai pentru ca să-și mai vadă o dată moșia părintească și să caute niște sticle de coniac de amar de ani tăinuite acolo, își dă sufletul în duel pentru o Lolotă, care — se-nțelege doar — îl înșală cu un subaltern tînăr; iar cumplitul Trașcă Drăculescul își încheie cariera de crunt bătăuș, trăgător în țeapă și sălbatic pîngăritor de fete, îndrăgostindu-se de o fecioară blîndă și ofticoasă, lîngă al cărei sicriu se lasă să moară de foame, un final măiestrit și straniu, care dă figurii aceleia de primitiv fără lege un neașteptat relief sufletesc.

★

Un gust sigur și luminat apără absolut pe Alexandru Teodoreanu de infecțiile sentimentalismului care, în siropuri de culori felurite, se prelinge și mînjește lipicios atîtea încercări, altfel oneste, de creație literară.

Sunt, inevitabil, în *Hronicul lui Vălătuc*, fapte din acele pe care cetitorul profan sau diletantul le intitulează „emoționante".

Cavalerismul colonelului cînd își surprinde amanta cu bunul său prieten și camarad, și moartea lui de hatîrul unei cocote — tragedie deșucheată de chefliu eroic — sau moartea bătrînului fioros Trașcă alături de sicriul tinerei lui soții sunt puncte clasice pentru agățat ghirlande de retorică sentimentală. Dar cu atît mai nealterată rămîne sobrietatea expunerii, cu atît mai perfectă abținerea de la orice indiscreție subiectivă, cu cît mai ispititoare se prezintă, după sensibilitatea și judecata vulgară, substratul brut al episodului.

Respectul desăvîrșit pentru obiect caracterizează izbitor talentul lui Teodoreanu, semn fără greș al povestitorului de fatală vocație.

Imunitatea naturală pentru sentimentalism face să fie povestirea lui continuu plină. Nici dialogul, nici relatările şi încadrările indispensabile ale naratorului nu încalcă nici de o silabă ţesutul necesar al faptelor, nu întîrzie cu un tact măcar mişcarea acţiunii sau dezvăluirea caracterelor.

Economia elegantă a povestirii clasice dictează fără slăbire metoda narativă a acestui artist. Numai începutul nuvelei *Pur-sîngele căpitanului* face excepţie: autorul adoptă acolo, vizibil şi cu exces, procedeul acumulărilor întîrzietoare, enorme şi erudite — aici erudiţia e viticolă şi culinară — procedeu prin excelenţă ilustrat de semigoticul umanist Rabelais, şi reînviat de arhaizantul parodist Anatole France.

*

Scrisul lui Alexandru Teodoreanu este scris de lux. Localizarea prin arhaism şi prin dialect cere atenţie de cetitor cărturar. Publicul celalt se va mira, iar unii se vor impacienta, întrebîndu-se ce rost vor fi avînd atît de complicate îngrădiri în jurul unor „picanterii" de la sine savuroase, şi care au numai cusurul pur numeric de a fi prea puţine.

Admiraţia pentru darul şi pentru conştiinţa lui artistică să nu ne oprească de a-i dori, foarte omeneşte, ca, măcar de pofta elementară pentru „picanterii", mulţimea consumatorilor să-i cetească lacom volumul. Se va întîmpla cîtorva din aceştia să se deprindă, pe acest drum lăturalnic, cu lecturi de calitate superioară.

*Artişti şi idei literare române*, Bucureşti, Editura Adevărul, 1930.

## [ION VINEA :] „PARADISUL SUSPINELOR" *

Mi-ar părea nepotrivit a vorbi cetitorului curios de frumuseţe literară despre poetul Vinea, fără a-l preveni că arta acestuia e dintre acele care impune modificări în metoda obişnuită a cetitului.

„Povestesc doar pentru mine, de bună seamă, dar şi pentru un cititor ideal, care ar găsi că sunt un interesant caz de umanitate". Cuvintele eroului (paginile *Paradisului suspinelor* sunt, cînd memorii ale eroului, cînd istorisire despre erou). Să nu se grăbească cetitorul a-şi fixa apetitul pe dezvelirea „unui caz interesant de umanitate". Substanţa fermecătoare e în altă parte.

Adnotatorul memoriilor lui Darie însemnă : „Sensibilitatea dureroasă a eroului s-a lăsat desigur condusă în povestire, mai mult de acuitatea impresiilor conţinute, decît de ordinea cronologică şi de logica expunerii". Deci, ziceam drept : nu la cazul interesant de umanitate, ci la expunere să luăm seama.

„Întîmplările somnului nu sunt fără însemnătate. Adevărul lor nu e mai puţin veridic decît al orelor de veghe... Imagini, senzaţii, emoţii, somnul oferă de toate, asemenea vieţii pe care ne-am deprins a o considera ca *propriu-zisă*. Realitatea lui e mai de preţ, căci e mai expresivă."

---

* Ion Vinea — *Paradisul suspinelor*, Bucureşti, 1930, Cultura naţională (*n. a.*).

Să însemne cetitorul bine: e viața somnului. Înțelege și nu uita. Dacă uiți, ai să te superi, și te vei apuca să aperi logica, intempestiv și comic. „D-le Rosenthal, amator de rouă, cu pantofi de lac, pe pajiște, la ora asta? O trompă de automobil: la o parte, la o parte. Tropicele își reiau abluțiunile torențiale, argint viu pe aripile verzi ale ferigilor uriașe. Rochii roze. Aurelia și copilul care nu mai doarme de focul bijuteriilor de strass. Maestrul Fascoli dezmiardă o elevă. O frunză traversează oglinda moartă... Și somnul și-abate ciocanul de puf."

După reflecțiile despre relativitatea spațiului și a timpului, cu care începe *Sărmanul Dionis*, Eminescu are grijă să scrie că cetitorul va clătina din cap... Genialul adolescent se simțea începător al unui scris de tot nou. Și oamenii au clătinat din cap. Unii s-au și supărat; cel cu mai mult bun-simț și cu multă carte — de exemplu Gheorghe Panu, publicistul, om cu diverse idei științifice despre literatură, și foarte sever poeților, în numele științei.

Socot posibilă primejdia ca, în ultimul meu citat din poetul Vinea, un cetitor să nu prindă de veste vorbele din urmă: „Și somnul și-abate ciocanul de puf". Și cetitorul se va supăra de incoerența textului și-așa mai departe.

„De bună seamă sunt prea singur... și acest *sunt* sună a pustiu... Singurătatea, ca o cutie de violoncel, geme. Printr-însa viața imperceptibilă ascunsă în lucruri se revelă." Alături cu visul, tovarășa lui prețioasă, singurătatea... De aici, critica științifică poate porni o sistematică plimbare prin aleele explicărilor sociologice — cum adică omul a ajuns astăzi atomizat, își simte tare singurătatea care va să zică; sau o și caută, cînd se întîmplă. E așa, e și altfel: o mulțime de actuali — și ce actuali! — scriu foarte sociabil. Cîntăreți de cor, supuși, abili, artiști practici. Atunci trebuie încă o altă explicație, contrară, dar tot frumos sociologică. Toate astea sunt treburi foarte științifice; dar cam grăbite. Și n-au a face. Cartea de care scriu aci este un exemplu bun, cred, că — n-au a face.

„...Cine sunt eu? întrebarea cobora ca într-un puț. Ciutura nu mai spărgea suprafața-oglindă, să se umple de ea ca înainte. Cine sunt eu, eu Darie, eu... și mă crispai cu deznădejde de silabele numelui deșert și care nu mai corespundea nici unei realități intime. Vrui să strig, dar îmi fu teamă de zgomot, teamă să aflu că glasul putea să nu fie al nimănui din clipa în care nu mai avea nici un sens să fie al meu."

Este risipirea ființei, așa cum se face ea în vis și în singurătate. Și risipirea aceasta e poezie și e frumusețe. În această risipire, fatal, impresiile se ascut. Aceasta e logica acestei arte. Să nu ne irităm, ci, înțelept, să ne pregătim pentru plăceri și înțelegeri nouă.

Artistul Vinea ne vorbește de „dificultatea de a smulge și a închega în potriviri de cuvinte, în ciuda șerpilor sintaxei, fermecați cu degete și descîntece de maistru". Și scrisul său echivalează strălucit delicatețea conștiinței sale de artă.

Desigur, cetitorul a început, pe aici, să ia seama că nu analizez, nu rezum, nu transpun. Arta de felul acelei pe care o face Vinea nu se atinge cu asemenea operații. Însă rup ce strălucește mai mult, și arăt.

„Ușa locuinței mele are uscăciunea icoanelor. Se deschide pe scara, pe care atîrnă ca șoaptele, umbra."

„Molii își iau zborul lor de flanelă prin amurgirea stătătoare."

„...sub cadrul oval, la care se absenta, în palori inalterabile și nepăsătoare, portretul bunichii. Acvarium de priviri stătătoare, în care sunetele urcau lin ca mărgelele, cu aer, lichide, spre nemișcarea suprafeței. Asemenea apelor și privirilor, sunetele iau forma vasului care le conține."

Ne-am înțeles: nu vă agitați așteptînd, logic și cronologic, ce se va întîmpla și cum se va sfîrși. Aci, fabula și, cu atît mai special, intriga anecdotică sunt, din principiu, detronate. Între acuitatea imaginilor pe care le naște singurătatea, împreunată cu visul, și fabula sistematizată este o relație răsturnată. Concurența nu se poate soluționa decît printr-un sacrificiu. Orice artă nu e posibilă decît cu acest preț. Așadar: congediarea fabulei, îndeosebi a anecdotei punctate, este cuvîntul

unei alte enigme a artei, asupra cărei stăm să ne înțelegem. În schimbul fabulei, poetul întîrzie, și sapă, și ciopleşte. Aşa poezia lui devine — studiu; şi cetitorul e rugat atunci să fie serios, să renunțe la politică şi la interesele gospodăreşti ale sufletului său duios sociabil.

Şi Vinea e moderat şi, am zice: prudent. La el, fabula e destul de aparentă; mai aparentă decît intențiile fundamentale ale artistului. Încă!

Fără îndoială: în acea săpare studioasă a impresiei stă, implicată, congediarea fabulei.

„Tăcerea năştea ca un freamăt în urechile ei şi umplea casa pustie. Înfricoşată totuşi, îşi urmă paşii pe treptele troznitoare pînă jos, trase drugul și deschise poarta sonoră pe lîngă care trecea noaptea măreață din curte... Sub lespedea neagră a cerului jos, îşi răspundeau greieri, țesetori subtili ai visului și ai liniştii." (Vinea, în placheta: *Descîntecul şi flori de lampă*).

La aceste desene atît de delicate şi intense, trebuie o straşnică rea-creştere literară pentru ca, trecîndu-le în fugă, să-ți înțepeneşti ochii spre: acum ce mai vine?

Ca să dăm acestei introduceri elementare încheierea poantată care se cere — cine ştie cine o ceteşte! — mai spunem şi acestea.

Există cumva vreun imperativ, inteligent fundat, care să ne oprească de a scoate plăceri artistice din relativa „incoerență" a visului, din „exagerarea" impresiilor, din subtila „gîndire" în pure imagini? Altminteri, rămînînd în totul respectat gustul de a căuta voluptăți literare — sau cine ştie cum altfel — în scrierea, lapidară sau lătăreață, dar negreşit logică şi cronologică, a dramelor dintre arendaşi şi țărani, femei distinse şi moşieri sălbatici, boiernăşi sensibili şi orăşence perverse, în scurt a ceea ce se petrece, serios, în rărunchii națiunii.

*Adevărul literar şi artistic*, nr. 558, 16 august 1931, p. 3.

## [ADRIAN MANIU :] ARTĂ ȘI VIRTUOZITATE
Note elementare

„Între răzoare de spanac, / Varză roșie și ardei... / Ascult un cîntec de pitpalac, / Văd focul sub căldare la bordei / Văd și șanțurile în lung și lat / În care argintul apei seacă, / Tot cerul e un argint viu picurat. / Luna stă între cer și o creacă, — / Un fluier se îngînă cu pitpalacul / Și un greier se întrece într-una. / Ce e mai frumos e spanacul / Și pe urmă luna."

Se vede ușor : în aceste strofe sunt o sumă de idei nepermise. Zarzavaturile ; și, mai întîi, tocmai spanacul ; apoi varză roșie, în sfîrșit, ardei. În versuri, toate astea. Însă, cîntecul de pitpalac ce se îngînă cu fluierul, pe-n-serate, în peizaj potrivit, e fără nici o îndoială poetic. Asemenea „argintul apei", „cerul argint viu picurat". Și luna — neapărat. Dar : „Ce e mai frumos, e spanacul și pe urmă luna" — asta ce e ? Răspunde știința literaturii : aceasta e intervenție ironică, farsă, atitudine antilirică.

Vezi bine.

Totuși, e permis a bănui că intenția ironică, atitudinea antilirică, farsa nu sunt, prin voia lui Dumnezeu, cusururi absolute și veșnice ; nici măcar în versuri. Să fie morala versurilor mai definitivă decît celelalte morale ? Cel puțin poezia vremii noastre nu pare deloc respectuoasă de asemenea definitivat ; și aceasta încă de la vechiul Heine. Numai severitățile științei literare sunt puțintel mai definitive, poate. Aceasta nu le sporește farmecul ; nici măcar prestigiul... Și dacă Adrian

Maniu a vrut să facă un scurt poem didactic-satiric (vorbim astfel, pentru a încerca relații bune cu știința literară), o epigramă cumva adresată unor sisteme de frumusețe literară ajunse la bătrîneți putride ? Noi înlăturăm bucuros această presupunere. Simplu : artistul era dispus pe intervenție ironică. Sau, în sfîrșit, răzoarele de spanac, varză roșie și ardei ; argintul apei în șanțuri ; argintul viu al cerului ; luna — s-au nemerit a fi împreună, în o clipită a veșniciei. Atunci ironic e, dacă vrem, Atotputernicul ; el a păstrat această ironie pentru a o descoperi unui poet european din veacul XX de la Hristos. Astfel îi place Creatorului să opereze : pe rînd numai ne arată el faptele lui neprevăzute de mintea muritoare. Doar pe cel cu gîndul prea mic îl lasă a vedea lumea isprăvită, tocmai bună de cenzurat și clasat definitiv.

Maniu are măestria cochetului. Știe, cum puțini au știut, fermecătoria jocurilor de contrast, în idei, în imagini, în accente emoționale. Exemplu desăvîrșit îmi par cele trei strofe copiate la început. Vizualitate și humor : adică Adrian Maniu.

Cu ce delicată ingeniozitate e construit ritmul larg, mișcarea *rallentando*, în perechile de versuri care încheie primele două strofe, și în prima pereche a strofei din urmă ! E liniștea serii rurale ; e și calmul humorului, care ne așteaptă în cele două rînduri finale, din ce în ce mai scurte și mai uscate. Spanac — rezonanță metaforică persiflantă ; sonoritate colțuroasă, seacă, în finala cu măcăit batjocoritor : aci e maximum de contrast cu strofa centrală, neumoristică. Virtuozitatea căreia i-a reușit această construcție nu e obișnuită. Economia interioară : fiecare rînd o enunțare vizuală amintește pe cea a poeziei chineze. E aceeași simplicitate în transmiterea pitorescului prin cuvinte. Fiecare rînd echivalează a aruncătură de ochi. Comentarul despre frumusețea spanacului „mai întîi" și „pe urmă" a lunii, cade dulce și viclean pe o suprafață de impresii atît de pașnică, încît nici nu visează că ar putea fi turburată. Un surîs brusc pe o figură de om ce părea a privi lumea fără gînduri... Iar peste vremuri, istoricii literaturii vor consemna, cu interes respectuos, o faptă româ-

nească din lupta care s-a dus, între mijlocul veacului XIX și al celui următor, contra unor materiale și dogme literare istovite milenar.

*

Ca să vedem puțin minuțiile în lucrarea unui virtuoz: tema e luna — „e mare ca o pată roșie", e „pată de sînge", „uriașă boabă de mărgean", „o hîrcă de mort pe o pernă de catifea aurie", „luna e un solz de pește", „luna e pe smaraldul cerului ca un arc fără săgeată, de culoarea cuprului odată argintat...", „luna nouă: braț de liră sfărîmată", „un parantez deschis în infinit". „Lipsa lunii: prin vrană se uită cineva".

Atitudinile principale ale artistului Maniu: pitoresc pur — interpretare („parantez deschis în infinit") — analogie umoristică („prin vrană se uită cineva").

Și aceasta: „Peștii sărind pe apă în amurg — Bobîrnace melancoliei". Aci, ingeniozitatea devine profunzime; ceea ce se poate verifica divers în opera lui. Critica nemțească — și, din ea, mai departe — zice de un poet, sau artist oarecare, că e *geistreich*, [1] și prin aceasta rostește o condamnare numaidecît. Se observă, în aplicările acestui paragraf penal literar, că cenzorii poeziei nu iartă artiștilor să fie *geistreich*, decît prin idei nesărate. Cu procedarea aceasta a fost strivit, pînă deunăzi, Heine.

Cuminte,
Clatină urechile învechite,
Ca două limbi de ceas potrivite,
Să foarfece timpul zbieratului.
Și seara cade. Înainte
Pe marginea satului
Casele se fac o clipă roșii.
Pentru că soarele s-a tăiat în spini

— este *geistreich*, desigur. Și care animare poetică nu e — *geistreich*? Așa, orice poezie, care nu copiază, e *geistreich*.

Ca să găsești:

„*Amurg*. Dama cu camelii a scuipat sînge."

„*Toamna.* Cîmpuri verzi, luminoase, așa cum descriu literații primăvara."

„*Opalul.* Lapte stricat."

trebuie să dispui de aptitudini ce, la un loc, se numesc, convenabil, spirit.

„Poetul însă ar fi vrut să scrie cu miresme de culori. Dar culori și miruri se prefăceau în cuvinte negre, la fel cu toate cuvintele. Și întreba pe Cel-ce-toate-le-a-făcut de ce nu i-a lăsat și lui darul cel mare: însemnarea frumuseții." Dar ni se spune și de „un mut care voia să tălmăcească prin semne zugrăveala unui altar", și de „un dascăl care adăoga înțeles semnelor prin care cel mut din naștere arăta necontenit spre icoană și spre gura lui. Poate însă că pentru ceea ce voia să ne spună acum îi fusese luat graiul din început." Maniu vorbește din pătimirile sale artistice de vizual blestemat. Poezia stă între zugrăveala mută și cuvintele negre. E meșteșug iritant ca nealtul. Cîntecul vorbelor — cîntecul fizic — e o scăpare. Dar nu e toată scăparea. „Muzica suie tot mai sus, geometria gîndului rămîne în urmă, ciudată ca rîpele oarecum simetrice pe o planetă moartă"... Trebuie să vie — spiritul. Astfel:

„*Avuzul.* Copilul bolnav face gargară, scornind din boala lui o jucărie nouă." Schemă spirituală a unui poem care s-ar putea să fie extrem de *geistreich*, și deloc să nu supere pe nici un om de bine.

Se mai poate bănui și așa: că acea iritare, căreia mai ales trebuie să-i fie simțitor un om ce vede atît de mult și ascuțit, îl aduce pe Maniu să soluționeze, uneori, prin intervenție ironică.

O cetire în *Ceașca de cafea*: „Fir subțire, un drum lung și șerpuit se arată. Treci peste o apă întunecată, străbați limanuri pustii ce se prăvălesc într-o prăpastie în fundul căreia joacă bani. Dar zidul cu metereze greoaie și porți ferecate păzește toate intrările... Uite jos, codri îndesați și întrecuți peste munți. Uite doruri blestemate, păreri de rău, nenoroc, zădărnicii și semne de moarte. Răspîntia rătăcirilor fără scăpare... și singurătăți ce tot nu aduc liniște pînă la urmă. Un stol mic de corbi poate că se mai răsucește deasupra unei spînzurători — așa e scris! — altceva ce să fie?... Și

nimic nu se mai vede în ceașca de cafea. Cred că era drojdie multă." Finalul cade ghilotinant, ca pentru a pune capăt unei impaciențe intime a meșterului de cuvinte în plină generare de imagini.

*

Maniu are o naivitate de simțuri tot atît cît nu are — noroc! — naivitate de spirit. Se vede această putere naivă, și în efectele de percepere pură, și acolo unde impresia simplă se amplifică prin înrudiri sau contraste:

„Cad stelele, fiindcă în țări îndepărtate mor împărații — te-ai aștepta să auzi un zgomot ca al boabelor de sticlă, și se scutură roua pe crengi." „În întuneric, omizi brune se desprind, se încovoaie, se ridică tremurînd, pipăitoare, și încleștîndu-se se agață înaintătoare, și vibrarea lor e cu toată odaia, în tot întunericul... O mînă, cinci omizi unite de același gînd. Și vibrarea lor solfegiază în noapte. Fiecare deget soarbe sprijinul în zid și suie urmat de nenumărate." „A pierit luna, fără să lase vreun semn gîndului. Acum nu se mai simte decît stăpînirea șuieratului întunecat, iar sus în tărie o stea tremură atît de chinuită, parcă ar purta grijă pentru soarta ce se sfîrșește. Încă un suflet rece, și lumînarea din ceruri s-a stins pentru veci."

După acestea — și de nu aveți timp (ceea ce e totdeauna păcat, dacă e vorba), cetiți, întreg, și fără grabă măcar *Ciobanul bătrîn*. „Între cimitirul vechi și sat. / Mai stă bordeiul jumătate dărîmat, / Coperit cu stuf, cu găuri de un cot. / Dar înflorit cu rapiță galbenă de tot. / Cu noaptea în cap, fără să mai ia nimic în gură / Gata de drum cu o înjurătură / Moșul alb mînă oile satului la păscut / Nu pe drumul sur spre oraș pierdut, / Ci pe miriști țepoase, din care sar prepeliți grase, / Și prin arături în care urme de coceni sunt rămase, / Floarea tutunului roză rămîne în urmă, / Fluierul tremură, cîntecul se curmă, / Din mersul încet, după iarbă mare, / Satul se micșorează în depărtare..." Și dacă nu vă interesează amănunte, cum, de exemplu, în acest pitoresc strict, apare, pe alocuri schimbare bruscă de acord, metafora cu farmecul ei de apropieri

subtil senzuale în sonorități ca și în icoana vizuală („Ploaia țese țapăn argint și mătasă") și, numaidecît, întoarcerea la impresia directă („Ploaia răpăie pe spinări aplecate. / Pătrunde prin saci și se scurge pe spate"), vă veți da seama, cel puțin, că ați dobîndit o impresie națională curat. Cîștig frumos, între toate. Pe deasupra, putem înregistra, noi, care avem obligații și mai generale și mai precise: atîta vedere, atît abuz, asemene mișcare, trecute în vorbe, cu lăcomie savantă de a apuca amănuntul, cu simț atît de sigur al valorilor, cu o atenție cărei nu-i scapă nici un accent perceptual, ne fixează o mărturie și de vigoare artistică și de virtuozitate, ce înfrumusețează eclatant scrisul românesc.

Posibilitățile toate de artist și virtuoz — senzualitatea energică și delicată, gama intelectuală atît de bogată în analogii și contraste, de la întunecat și violent pînă la enormitate comic poetică și la poznaș, o conștiință rafinată de valorile acustice ale graiului românesc — le găsește cititorul bine deprins în orice duzină de pagini scrise de Maniu; însă mai sigur, cred, în afară de unele tablouri din *Jupînul care făcea aur* și din *Lîngă pămînt (În zăvoiul piticului, Drumul de noapte, Fîntîna părăsită, Vedenie de toamnă, Înnoptare, Glumă de toamnă, Măgarul, Povestea din sat)*, în *Poveștile necuviincioase* și în *Întunecatele* din volumul, aproape de negăsit acum: *Din paharul cu otravă.*

*

E o virtuozitate care face ce vrea. Și ca alții, cum se poate vedea în perfecta aplicație tradiționalistă din primele bucăți în *Lîngă pămînt*. Maniu se joacă de-a Alecsandri, sau chiar de-a Eliade Rădulescu („...Și focuri blestemate scot limba pe comori"... „Unde-i fi tu acuma, copilă de-altădată..."), sau și de-a Eminescu („În inel de piatră sură, ape cercuiește unde"). Dar, iată, independent de orice joc în felul altora: încîntarea prin neașteptat schimb de tonalitate, tempo și figură ritmică în *Salomeea* — „Iese luna argintie ca un fulg de păpădie. / Scutură-te lună-n nori și însămînțează stele. / Cînd o fi la cîntători..." „În cireșul din grădină greierul cînta. / Venea mierla — și, blajină, îl mînca — și flu-

iera"; rime populare ce izbucnesc printre versuri libere, libere în ritm și în substanța lor intelectuală. Poemul *Salomeei* strălucește de frumusețe nouă. Cu deopotrivă putere și finețe se întrețese spirit și simțuri în această visare superb lucidă a unui deplin artist.

*

Arta lui Maniu s-a prezintat ca una din acele inactuale. I s-a aruncat, prin urmare, „praful din hala aprecierilor vechi". El s-a spovedit: „trebuie să găsim de fiecare dată noul", fiindcă „există o rușine și mai mare decît aceea de a vrea să fii original, rușinea să nu vrei și să nu poți să fii".

Așadar, asupra lui, oficialitatea literară s-a încruntat sau a strîns buzele a dispreț. Pe urmă a avut și vorbe bune, cînd s-a părut că artistul ajungea, în sfîrșit, la naturalul strămoșesc. Poet-privighetoare, în trei culori. Să notăm: cele trei strofe puse în fruntea celor scrise aici sunt apărute după ce pe artist îl considerau ieșit la limanul obligator. Nu sunt natural strămoșești, mi se pare; sunt însă natural ale lui Maniu. Cine nu se bucură că-l avem așa cum este, comite, ne temem, ingratitudine de ordin patriotic.

*Adevărul*, nr. 14689, 19 noiembrie 1931, p. 1.

## O BIOGRAFIE, ÎN SFÎRȘIT

G. Călinescu: *Viața lui Mihai Eminescu*

De cîțiva ani biografia e înămolită în o situație delicată. Oamenilor cu spirit delicat, adică, ea li se arată în primejdie de a deveni o specie literară inferioară. Cu puterea deosebită pe care le-o dă momentul de față, romanul prost și melodrama felurit deghizată au tras biografia în jos, spre treapta și teapa lor grosolan falsă și de gust mitocănos.

Fusese lungă vreme modă serioasă printre literați și artiști, chiar de bună calitate, să disprețuiască batjocoritor pe erudiți și metoda lor în întregime; acum, în zilele noastre, acest dispreț a fost pedepsit, ironic, prin invazia biografiilor romanțate. Pare, orișicum, că a pregăti meticulos un memoriu pentru a fixa data nașterii unui om considerabil, zămislirea unei opere, vicisitudinile unui capitol sau ale unei strofe, este o întrebuințare mai demnă a puterilor mintale, mai isteață, și în care e loc și pentru bunul-gust, pentru tactul și finețea istorică, decît a petici discursuri sau scrisori, a îngăla dialoguri de dragoste pe seama poeților, artiștilor, sau personajelor politice considerabile.

Erudiții au fost constant recuzați pentru lipsă de congenialitate și de simț artistic; și cei mai nespălați dintre diletanți s-au năpustit la această formulă de descalificare a învățaților, răcorindu-și astfel inima de acrelile neputinței lor esențiale. Spre umilirea și luminarea,

nu a dileltanților, incurabili și neglijabili, ci a literaților și artiștilor autentici, însă orbiți tocmai pentru că sunt și ei tipuri adînc specializate, s-a înființat, ca o dinadins batjocură, camlota parodistică a biografiei romanțate, cu genialitatea ei de cafenea, cu fantazia din topor și toate celelalte simulacre de talent care constituie pe scribul de calitate joasă. O masă europeană căzută pînă la un nivel intelectual și estetic american a format terenul unde a putut germina și înflori acest produc de piață și caricatural al spiritului istoric.

Orice om care socotește divagația drept infirmitate și respinge orice metodă vulgar advocățească, înțelege că nici un fel de interpretare, psihologică, estetică ori filozofică, nu poate avea loc înainte de a se fi dus pînă la capăt cunoașterea amănunțită, subtilă și elementară a obiectului. Pe artist, deprins cu viziuni totale și ca unul ce nu ia seama la elaborările care preced acele viziuni și le fac posibile, lesne îl supără procedările învățatului, care, tocmai, sunt desfaceri și preparări conștiente ale complexelor realității. Lesne vede artistul în procedarea erudită o profanare stupidă. Iar eruditului, neapărat, i se întîmplă să ajungă a nu mai vedea decît hîrtia și slova, și el consideră ca reproducere întocmai a realității ceea ce, inevitabil, implică multă construcție mintală; eruditul se imaginează adică mai perfect eunuc decît poate fi în adevăr. Netăgăduit, adeseori erudiții au o foarte neroadă idee despre obiectivitate.

În zorul practicii, oamenii care fac muncă spirituală nu iau seama că orice cunoaștere se compune din percepere și interpretare. Astfel, cearta și disprețul dintre erudiți și artiști se mișcă împrejurul unei neînțelegeri tipice. Calea cea mai sigură de împăcare ne-o arată constatarea că, îndeobște, cerințele diverse ale spiritului nu pot fi satisfăcute întreg decît prin colaborare; rar nemerește natura să închidă, în pielea unuia și aceluiași individ, un artist și un învățat. Cînd se întîmplă aceasta, ne găsim în fața unei armonii excepțional prețioase: ni se oferă, în un asemenea spirit cu posibilități atît de diverse, un aparat de deosebită delicatețe întru cunoașterea lumii. Înțelegeam mai sus, sub numele de învățat, capacitatea de a observa realități și a verifica

observații; sub numele de artist, talentul de a le interpreta.

Acei care, împreună cu mine, simt că biografia este acum în criză de declasare, au astăzi prilej de rafinată satisfacție: o carte românească ce ne vorbește despre Eminescu și care este o faptă eminentă pentru realizarea biografiei ca atare.

Norocoasă superb este întîlnirea, în același om, a tinereții cu virtuozitatea rutinată. Fizionomia istoricului literar G. Călinescu înviorează neașteptat aspectul studiilor istoric-estetice în țara noastră. Tînărul de care vorbesc ni se arată cercetător și interpret cu înzestrări excepționale.

Viața lui Eminescu este un caz ales de cercetare și de reconstruire, laolaltă — un material, ca dinadins, pentru a stimula vocația de o rară desăvîrșire a istoricului Călinescu. Discuția informațiilor este scrupulos erudită; reconstituirea istorică o înalță, cu pătrundere de artist, un spirit care nu face un pas fără controlul delicat, precis, de izvoare.

Cum era de așteptat, mahalaua literaților și semiliteraților a îmbîcsit amintirea lui Eminescu, nu numai cu interpretări vulgar și strîmb pioase, ci și cu elementare neadevăruri. Aspru și ager a răzăluit d-l Călinescu aceste necurățenii; și, în marginile mărturiilor minuțios judecate, ne povestește faptele și întîmplările, sigure sau probabile, care au alcătuit viața lui Eminescu. Iar din încheierile pe care le impun faptele, închipuie, cu o imaginație de rară exactitate, portretul intelectual și moral al omului. Liberă de răceala seacă a învățatului ca și de fierbințeala copilăroasă a apologetului, istorisirea e minunat de vie și minunat de prudentă. Rămîn, cred, definitiv înlăturate naivele scheme ale criticilor socialiști, ca și explicările extrem idealiste, cum am zice, ale lui Maiorescu. În general prețioasă și nouă îmi pare evaluarea lui Maiorescu, în această atît de îngrijită scriere: egal de drept ni se arată felul oarecum abuziv de a proteja, pe care criticul îl aplică poetului, dar și speciala, aproape unica, înțelegere a superior cultivatului Maiorescu pentru gînditorul Eminescu. De Maiorescu singur, Eminescu nu

avea nevoie să se apere cu ironic amabila formulă: „Asta-i o teorie care-i greu de înțeles" — cu care s-a scuturat de antiliterarul și antifilozoficul Panu și de ceilalți.

O întrupare de rari daruri: contemplativ și activ; nesupus, cu o pornire supranormală, constrîngerilor superficiale și practice; fantast și tumultos, punctual și scrupulos; fanatic și deplin liber în inteligență și în gust, boala singură, ca o diabolică perfidie, l-a oprit de a culmina astfel, încît faima lui să răsune și puterea lui să lucreze mult peste marginile țării sale. Boala, poate, l-a și restrîns mai mult în contemplare: „Povești sunt toate pe lumea asta". Ce s-a pierdut în el a fost prea mare. Un torso omenesc, de o nesfîrșită melancolie.

Nu e totdeauna atît de logică istoria, încît unei așa minuni de om să-i trimită în urmă un vrednic povestitor. Această *Viață a lui Mihai Eminescu* îmi pare, în spirit cercetător și învățătură, în pătrundere artistică și talent literar, una din cele mai reușite cărți românești.

*Adevărul literar și artistic*, nr. 599, 28 iunie 1932, p. 1.

## DESPRE IDEOLOGIA LUI EMINESCU *

Se acumulează, în sfîrșit, studiile asupra operei lui Eminescu.

D. Cezar Papacostea cercetează urmele de filozofie antică; D. Murărașu, naționalismul; Cora Valescu, pesimismul; Iuliu Iura, mitul; iar acum în urmă, G. Călinescu, în primul volum consacrat *Operei* lui Eminescu, expune și examinează filozofia teoretică și practică a acestuia. Pînă se va scrie un referat amănunțit despre Eminescu. După ultimele publicații, dăm aci cîteva însemnări din lectura acestei din urmă, ca una ce tra-

* G. Călinescu: *Opera lui Eminescu*, vol. I, Cultura națională *(n. a.)*.

tează în cadru larg gîndirea totală a părintelui literaturii noastre moderne.

Cu scrisul său agreabil popular, Schopenhauer s-a interpus între Kant și mulțimea amatorilor de filozofie. Zeci de ani au mers așa lucrurile printre literații europeni cu ambiție de filozofie; sumedenie dintre aceștia au trăit și au scris în convingerea că mijlocul eminent pentru a cunoaște filozofia lui Kant este răsfoirea lui Schopenhauer. Doar acesta însuși se afirmă cu abilă naivitate ca *porte-voix* autentic al celui ce întemeiase idealismul critic. Firește, această modă dogmatică a trecut și pe la noi; și la noi s-a zis: Kant, adică Schopenhauer. Apoi, în detaliu, că, în Eminescu, de exemplu în *Sărmanul Dionis*, învățăm filozofie kantiană. Cu exactitatea răbdătoare ce-l caracterizează, Călinescu îndreaptă această fundamentală greșală referitoare la ideologia lui Eminescu. Schopenhauer era om de temperament, înainte de a fi gînditor filozofic; apriorismul timpului se prefăcuse la el în „die Wesenlosigkeit der Zeit" [1] — ceea ce-i trebuia lui pentru a nega istoria și a se putea înverșuna asupra nimicniciei vieții. Fără îndoială: „Eminescu înțelegea cum trebuie pe Kant"; însă aceasta nu are a face: acolo unde Eminescu își nutrește poezia din filozofie, el operează cu elementele unui „panteism spiritualist", care ne amintește de Spinoza, de idealismul lui Fichte, de ideologii magice, de credințe în revenirea acelorași forme fenomenale și în metempsihoză. Eminescu a definit doar poezia: voluptuos joc cu imagini.

Din filozofie, ca și din orice alt izvor, Eminescu își oprea imaginile care-l fermecau mai întîi pe el însuși. „Vis al neființei" e „universul cel himeric." *Vis al neființei* este un fel de nonsens, pentru cine ar vrea să ia vorbele acestea drept formulă filozofică. Dar *vis* și *neființă* țin de același conținut, și ambele funcționează ca imagini ale unui același complex: irealul — poate niște reflexe din nihilismul budist: poetului îi trebuia acumulare de imagini, pentru a da substanță cît mai densă unui acord de tonuri afective, pentru a înscrie cu o apă tare cît mai concentrată sentimentul irealului. O poemă nu e o expunere coerentă de teoria cunoaș-

terii. Judicios încheie Călinescu: „cunoştinţele de mai tîrziu şi poate chiar înrîuririle, pe care nu suntem în stare să le dovedim, fiindcă templul a rămas cu zidurile retezate, n-au alterat schopenhauerismul profund al lui Eminescu"; în adevăr: „cu oricîte abateri, filozofia lui este, în esenţa ei, o variantă, uneori şi mai mult, un comentariu al filozofiei lui Schopenhauer". În total, filozofia teoretică a lui Eminescu este eclectică. Evident, interesul său pentru metafizică, şi prin ea numai, şi pentru teoria cunoaşterii, era considerabil. Fragmente filozofice în versuri şi în proză, din materialul manuscris, întăresc destul acest fapt pe care-l arătase, din capul locului, textul poeziilor publicate. Însă, filozofia teoretică a fost pentru dînsul, pe de o parte, izvor de imagini; fundament pentru o morală şi o politică, pe de altă parte. Fără interes, desigur, nu este o cercetare — atît de minuţios lucrată — ca a d-lui Al. Dima, a urmelor de idei şi terminologie hegeliană la Eminescu (în *Viaţa românească* din 15 februarie 1934), fiindcă Eminescu trebuie să fie, pentru noi românii, subiect eminent de studiu; şi îndeosebi preţioasă e apropierea pe care o face d. Dima între monarhismul lui Eminescu şi acel al lui Hegel. Hotărît rămîne însă că, în „atitudinile strict ideologice, filozofia lui Schopenhauer reprezintă un punct de plecare" (Călinescu, pag. 93).

Greşită din principiu este orice încercare de a descoperi un sistem riguros în gîndirea teoretică a lui Eminescu. Originalitatea sa ca gînditor stă în chipul cum din această gîndire răsar propoziţiile gîndirii practice (pag. 89).

O instructivă ilustrare a acestei greşeli de metodă, care consistă în a strînge de aproape textele poetice pentru a scoate din ele o filozofie unitară precisă, ne dă Călinescu în analiza *Luceafărului* — „poemul socotit de toţi ca inima gîndirii poetului". După ce enumeră în treacăt cîteva din cele mai impresionante explicări propuse de zeloşi comentatori — Luceafărul este arhanghelul Mihail şi Eminescu e un mistic care practică postul şi prevesteşte mişcarea ortodoxistă contemporană; Luceafărul este Neptun stăpînind fundul apelor,

un demon acvatic care practică vrăji venerice; Luceafărul este o combinare de Satan-Lucifer cu Orfeu; Luceafărul este Logosul creator; Luceafărul este pămîntul românesc, iar Cătălina e naţia română — Călinescu ne pune sub ochi singura explicare „plauzibilă", pe a lui Eminescu: „înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pămînt, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc."

Despre consacratul „pesimism" al lui Eminescu, autorul ne propune formula că „în poezie, pesimismul este invers proporţional cu vîrsta". Tocmai în tinereţe, „cînd poetul se agita cu atîta frenezie naţionalistă în vederea serbării de la Putna", şi pe cînd sănătatea îi era încă bună, pesimismul său îşi dă „cea mai completă şi mai gradilocventă expresie". Înţelegem aşa: cu cît înainta în vîrstă, cu cît Eminescu îşi consacra mai mult energiile gîndirii sale asupra eticii şi politicii, cu atît, fireşte, pesimismul devenea pentru el mai neglijabil şi mai neglijat. În *Cezara*, ascetismul budist al lui Schopenhauer este uitat, în folosul unui epicureism sădit în primitivitate: pustnicii săi, ca şi Cezara, se răsfaţă goi, în valuri, şi îşi afundă trupul în ierburi şi flori. Din primatul schopenhauerian al instinctului, Eminescu scoate o concluzie răsturnată, hedonistică.

În primatul instinctului îşi fundează Eminescu şi ideile politice. Şi aici, conştiinţa şi raţionalitatea sunt răul, sunt avocaţii diavolului. Modelul e statul „natural" al albinelor. Potrivit ierarhiei naturale a instinctelor, politica lui Eminescu se clădeşte pe un materialism — sau cel puţin un realism — economic. În statul conştient, raţional şi „contractual", triumfă minciuna, falsa viaţă de stat şi falsa cultură. În cazul României, această minciună se încarnează în *liberali*, în grecobulgărime, „hibrizii" sterpi şi pernicioşi, fiinţe dezagregate şi căzute într-un individualism distrugător de state; sau, cu o frapantă formulă de spirit regional moldovean: „masa Caradalelor, pe care moldovenii din eroare o numesc munteni". „Ia un băiat de bulgar, trimite-l la Paris şi rezultatul chimic e un june *român.*"

Acestei pături suprapuse se opune națiunea autentică cu voința ei oarbă de a trăi. Pătura suprapusă este inventatoarea formelor goale de cultură, necesare parazitismului său esențial, apăsătoare și distrugătoare pentru singura clasa pozitivă a societății românești, pentru țărănime. Astfel se precizează, în esență etnică, pentru Eminescu, discrepanța între formă și fond, semnalată și criticată de „Junimea", cu Maiorescu în frunte. „De la anul 1848 începînd, scrie Eminescu, românii au pierdut simțul istoric. Cuvinte nouă fără cuprins, oameni noi fără trecut și fără valoare, o limbă păsărească în locul vrednicei limbi a strămoșilor, instituțiuni nepotrivite cu trebuințele modeste ale țăranului dunărean, au înăbușit frumoasele și spornicele începuturi ale unei literaturi într-adevăr românești, ale unui naționalism, nu de fraze banale, ci de un cuprins real."

Eminescu își îndreaptă deci polemica împotriva tuturor manifestărilor parazitare orășenești : excesul funcționăresc, „proletariatul condeiului", literatura falsă franțuzită, înstrăinată de frumusețea limbii și a poeziei populare — pe care, toate, el le alipește regimului nefiresc al formelor de stat liberale.

Păstrătoare ale spiritului național au fost, singure, vorba, și poezia populară, și biserica ortodoxă.

Dar în biserică poetul nu vede numai o păstrătoare a spiritului național și a limbii strămoșești : ea e și puterea principală întru armonizarea claselor, armonie care era sănătatea societății românești în trecut.

Regenerarea și mîntuirea se vor găsi, prin urmare, în mîntuirea de liberalism, în apărarea țării de industrializare și de capitalism apusean, în eliminarea intermediarului comercial parazitar, în specie a evreului, în degrevarea statului de excesul funcționăresc, în revenirea la mica industrie din trecut, în total deci, autarhie economică în marginile unui stat agrar.

În *Opera lui Eminescu* regăsim pe învățatul și omul de gust care ne-a dat acum trei ani *Viața lui Eminescu*.

Am scris atunci : „norocoasă superb este întîlnirea, în același om, a tinereții cu virtuozitatea rutinată. Fizionomia istoricului literar G. Călinescu înviorează neașteptat aspectul studiilor istoric-estetice în țara aceasta.

Această *Viață a lui Eminescu* îmi pare, în spirit cercetător și învățătură, în pătrundere artistică și talent literar, una din cele mai reușite cărți românești." Astăzi, Călinescu urmează cum a început. Aceeași atentă informație, aceeași fericită îmbinare de agerime judicioasă cu subtilă ingeniozitate, acum ca și atunci. Cetitorii de lucruri bune rămîn plăcut îndatorați, încă o dată, lui G. Călinescu și editorului său.

*Revista Fundațiilor regale*, nr. 5, mai 1934, p. 467—470.

## DIN ISTORIA POEZIEI ROMÂNE

Sunt astăzi peste 30 de ani de cînd Neculai Iorga scria următoarele: „Faima lui Enăchiță Văcărescu nu se justifică nici prin numărul, nici prin inspirația, nici prin forma poeziilor sale. I se pot atribui cu siguranță numai bucățile pe care însuși le-a tipărit în gramatica sa și care sînt foarte puține. Detestabilele epigrafe poetice de la începutul paragrafelor din *Istoria împăraților otomani*, epigrafe din care nu se desface nici o idee, sînt cu totul lipsite de acel element esențial al oricărei poezii, care e muzică intimă și neanalizabilă... Toate poeziile la un loc sînt cîteva pagine. Poezii de iubire n-ar fi putut scrie acest boier care a încheiat multe căsătorii de interes și care-și înseamnă moartea nevestelor și înlocuirea lor ca un negustor căruia, epuizîndu-se stocul de coloniale, comandă altul. Poezii de cugetare nu putea scrie, fiindcă adîncă filozofie nu se învăța în Academia Domnească și Enăchiță Văcărescu nu era omul care să se-nalțe pîn-acolo cu propriile sale puteri..." Această judecată despre poezia lui Enăchiță Văcărescu este cu deosebire semnificativă. Aș vrea ca, mai întîi, dv. să cunoașteți din această apreciere literară spiritul nou pe care l-a introdus profesorul Iorga în studiul trecutului nostru literar. Cu asemenea judecată ne simțim dintr-o dată foarte departe de vremea cînd Vasile Alexandrescu-Ureche așeza pe Văcărescu mult mai sus de Goethe. Și exemplul citat de mine nu e decît unul din multe: pretutindeni istoricul nostru

ne întîmpină cu aceeași liberă și dreaptă gîndire în evaluarea începuturilor poeziei noastre. Istoria literaturii române a lui Iorga rămîne, prin aceasta chiar, operă *memorabilă*. În privința trecutului culturii noastre, gîndirea, și oficială, a oamenilor de meserie — cu atît mai mult gîndirea curentă — s-a purtat și se poartă încă între extreme, căci, sau înălțăm fără măsură și în bloc tot trecutul, sau, *plecați*, ne gudurăm către culturi străine. În ocazia de față sîntem obligați a ne ocupa de extremul acesta din urmă. Cu toată lupta dusă pentru literatura românească, cititorii și mai cu seamă cititoarele noastre rămîn înclinate literaturii străine, celei franțuzești îndeosebi. Editorii ne spun că Eminescu este o marfă care prea puțin se cere ; și toți știu că publicul cititor, cel femeiesc mai întîi, mai degrabă decît să încerce a cunoaște pe Eminescu se încîntă cu retorica doamnei de Noailles, pe care diverși publiciști ai noștri se ostenesc a căuta s-o anexeze culturii românești, cu toată rezistența, adeseori puțin măgulitoare pentru noi, pe care acea literată a opus-o mai mult decît o dată acelor curioase silințe de anexare. Mulți români nu știu încă să aibă curajul unei culturi proprii, deși realitatea arată oricui are ochi și pricepere bună că societatea noastră a fost doar în stare să fructifice cu puteri proprii ceea ce, fatal, a trebuit să împrumute din Apus. Ar fi fost și un caz bizar de inferioritate să nu fi putut realiza această emancipare și această rodnicie proprie a noastră, chiar în vremea scurtă de cînd a început occidentalizarea și modernizarea societății românești. Totuși, se găsesc încă oameni la noi care nu au luat seama sau, mai exact — de frica șicului francez — nu îndrăznesc să se poarte în consecință. Noi, aci, avem a constata deocamdată numai atît : tocmai fiindcă există, robustă și plină de făgăduinți, o cultură românească, și îndeosebi o cultură literară românească, este și *fals*, și *inelegant*, să nu fim în stare a judeca, cu gînd liber, începuturile literaturii noastre celei noi.

Perspectiva istorică — și, prin urmare, calitatea sentimentului legăturii cu trecutul, acel localism esențial al sentimentelor care nu lipsește nici unui om dacă nu e deplin aventurar — nu sînt aceleași peste tot locul.





La noi, desfacerea de trecut s-a întîmplat cu mare iuțeală. Straturile istorice nu s-au cufundat învechindu-se treptat, și nestatornicirea vieții românești în trecut a făcut ca însuși materialul, artistic sau literar, de unde are a se nutri o tradiție, să fie mult mai sărac decît în altă parte.

Cultura și spiritul care s-ar putea numi *medieval* s-au prelungit pînă în anii copilăriei celor de generația mea; și vedeți bine că, pînă dincoace de pragul secolului XIX, literatura românească, religioasă ori profană, stă pe nivelul unei bune părți a literaturii apusene din secolii X pînă la al XIV. Cărți bisericești și cronici, literatură didactică și în spirit religios, gramatici și vocabulare — de aceste găsim cînd căutăm în istoria literaturii românești pînă dincoace de 1800. Cu toată învățătura în Polonia, în colegiile din Roma, în Țarigrad sau în școlile din București și Iași, aspectul general al spiritelor și al literaturii rămîne — medieval.

Astfel, prin faptul unei prefaceri istorice repezi, care ne-a zmuls din veacul de mijloc oriental în care a stat trecutul nostru, s-a întîmplat că, pentru noi, pentru generația mea, de exemplu — bătrînii pe care i-am apucat în copilăria noastră ne apar totodată foarte vii și familiari și totuși ca o lume foarte veche. Așa încît, și *sentimental* și *estetic*, noi sîntem altfel legați, și mult mai intim, de ceea ce este, pentru noi, vremea veche, decît sînt legați apusenii cu vremea veche a lor. Pentru occidentali, vremea veche e scufundată în straturi care au alunecat încet în trecut, vremea lor veche e *istorică*; pentru români, vremea veche este *vie*. Și aici zace un motiv mai mult, care face deosebit de grea întreprinderea românilor de a figura ca occidentali întocmai.

Oamenii din vremurile dintîi ale occidentalizării aveau, asupra celor de mai tîrziu, superioritatea naivității. În această superioritate a lor stă valoarea educatoare a literaturii noastre de la începutul veacului trecut.

Stîngăciile acelor începători nu sînt ridicule, și cu atît mai puțin uricioase. Știm de altă parte prea destul cît de urîte și vrednice de batjocură au fost strîmbă-

turile de mai tîrziu — strîmbături care sînt încă departe de a fi pierit. Străinismele din versurile lui Asachi, sau ale lui Eliad chiar, sînt stîngăciile unor silințe cinstite de a-și da o limbă scrisă. Acei oameni făceau literatură din o puternică trebuință de a se înălța dintr-un anonimat etnic, de a-și ajuta nația să se înfățoșeze cu chip și energie proprie, simțind că în adînc acest chip și energie erau întreg păstrate prin tot lungul vălmășag de nenorociri istorice ale lumii din țările aceste. Mai făceau unii din ei literatură și din tabiet de boieri care se dăduse la carte. Oricum, acei oameni, nu *pozau*, ci *trăiau*. Aceasta trebuie ținut minte cînd îi citim, pentru ca să nu cădem nici în greșala de a ni-i impune cumva ca modele literare, însă nici a insista deplasat asupra slăbiciunilor lor artistice și valorice. Artisticește ei ne apar, fatal, ca niște dezorientați. Și acea dezorientare a avut prelungiri ciudate. Vă puteți închipui oare în vreo literatură din Apus apărînd și rămînînd, orișicît, pe planul întîi al scrisului cum am zice literar, un *Pseudokinegheticos* în anul 1874? Îmi pare evident că în Apus, un asemenea *pot-pourri* de cunoștințe disparate, cînd clasic umanistice, cînd folclorice, cînd local satirice, nu ar fi putut fi real și verosimil decît în mintea și sub condeiul vreunui cărturar din veacul XV, unui literat gotic, umplut și speriat de primele revărsări ale antichității clasice. Ceea ce izbește, dar și atrage în textele începătoare ale poeziei românești este tocmai inegalitatea și naiva incoerență a stilului.

Unul și același poet ne poartă de la un vers care (chiar și cu incorectitudinea sa ritmică) ar fi sunat normal și frumos în timpul eminescian: „Voi sînteți de cuvinte și de idei izvor" — ne poartă, zic, și ne face să tresărim scandalizați la versul:

Dar încă, ziduri triste *aveți un ce* plăcut

— sau la o strofă lirică suburban arhaică:

Iubesc prea dulce o păstoriță
Cu chip prea dulce, prea drăgălaș;
Pentru ea numai simț neputință
Pentru ea numai sînt pătimaș.

Citatele aceste sînt din Cârlova. Și citez pe acest poet pentru că, acum în urmă, s-a încercat, nu înțeleg din ce motive, pentru el, o strămutare din planul pietății istorice pe planul admirației estetice — încercare ce ni se pare anacronică și care nu poate decît să ne strice în chip penibil o figură modestă de începător.

În Alecu Văcărescu citim, de pildă:

Tu ești puișor canar,
Nu te hrănești cu zăhar,
Nici măcar cu cînepioară,
Ci hrăpești o inimioară

sau:

Sînt bolnav în picere
Și mor făcînd tăcere

. . . . . . . . . . .

Cînd nu te văz am chinuri
Și cînd te văd leșinuri;
Și-un ceas nu-mi prisosește
Să-ți spun ce mă trudește.

Așa se practică ușurința în poezie, așa se face poezia *tabiet*, și Zilot românul vorbește în numele multor stihuitori cînd spune atît de voios despre el însuși: „poezia foarte mi-au fost lesne și mi-au fost dragă din firească pricină sau pornire, și cu toate că la românie, precum se află acum limba patriei, prea cu greu cade a poezi, dar pă mine această greutate nu m-au putut depărta de dînsa".

Nu mă socotesc să fiu foarte pătimaș de patriotism local; mărturisesc numai că nu fără o deosebită mulțumire, aud pe moldoveanul Beldiman promițînd că va scri istoria domniei lui Ioniță Sturza în proză. El zice așa:

Căci am făcut hotărîre și Domnia o scriu eu,
Însă nu mai mult în stihuri, fiind zăbovnic și greu.

*Conferință rostită la Radio la 29 noiembrie 1932.*

## POEZIA ROMÂNEASCĂ
## ÎN EPOCA LUI ASACHI ȘI ELIADE

Simțul nostru literar actual ne face să gustăm unele versuri din *Psaltirea* lui Dosoftei nu numai în savoarea lor de trecut depărtat ; ci găsim în ele și o frumusețe directă : arhaismul lor e în acord cu sentimentul nostru viu al trecutului.

Din contră : poezia de la sfîrșitul veacului XVIII și începutul veacului trecut, de la Văcărești prin Cârlova și Hrisoverghi, pînă la Asachi și Eliade Rădulescu, ne insuflă, în definitiv, o atitudine dezaprobătoare. Pentru gustul cititorului de astăzi, acele încercări poetice sunt valori mai mult sau mai puțin *degradate*, și nu *simplu învechite*. În mare parte, acea poezie ne apare, cum atît de exact spune d. profesor Densusianu despre Văcărești — ca poezie *lăutărească*. În adevăr, pentru noi acea literatură a căzut în bună parte la nivel suburban. În ea, noi nu aflăm parfum de arhaism, ci aer de semicultură.

Însă, desigur, au rămas din acea epocă *versuri* în care se învederează o poezie nouă, o poezie în *continuitate vie* cu poezia de astăzi.

În asemenea margini putem recunoaște în acea literatură începuturile poeziei noastre moderne.

E greu, ori e de-a dreptul imposibil a justifica în întregime, pentru vreunul din poeții de pe atunci, calificativul de *primul poet român modern* ; însă, versuri se găsesc, desigur, la acei scriitori, versuri pe care le putem numi întîile versuri românești moderne. Dacă

ar fi să pomenesc o bucată *întreagă* care să o putem așeza pe cea dintîi foaie a poeziei românești moderne, aș numi balada *Andrei Popa* a lui Alecsandri :

Cine trece-n Valea-Seacă
Cu hangerul fără teacă
Și cu pieptul dezvelit ?
Andrei-Popa cel vestit.

. . . . . . . . . . . . . . .

Zi și noapte de călare
Trage bir din drumul mare,
Și din țară peste tot
Fug neferii cît ce pot...

. . . . . . . . . . . . . . .

Andrei fuge făr' de-o mînă,
Prinde murgul la fîntînă
Dă pieptiș, sare pe șea
Și din gură zice așa...

În 19 strofe, datate din 1843, de la Ocna, tonul și ritmul popular ni se arată pentru întîia oară asimilate de un poet artist, cu un gust deplin sigur de sine — afară doar de acel :

Ura ! Vulturul în nori
Răcni falnic de trei ori

din strofa finală, ce pare rătăcit acolo din vreun marș patriotic cum se obișnuiau pe atunci, și unde ne și întîmpină, neapărat, epitetul *falnic*, acel trocheu pompos, de genul pe care francezii îl numesc *pompier*, epitet ajuns apoi inevitabil la Alecsandri și la alții ; un adevărat recvizit nenorocit din acele care fac *modă* și durează în desăvîrșită banalizare. Altminteri, *Andrei Popa* este o bucată ce poate fi pomenită ca prim monument al poeziei române de sine stătătoare.

Pentru a reprezenta viu distanța istorică între generațiile de poeți — problema generațiilor preocupă cu drept cuvînt mult astăzi pe istoricii literari — pentru a ne da seama de caracterul unei adevărate inovații artistice și a clarifica tot relieful baladei citate din Alecsandri, să ne amintim de poeziile lui Conachi. Conachi scrie pînă pe la 1848, iar *Andrei Popa* a lui Alecsandri

este din 1843; însă Conachi, pînă la urmă, nu iese din stihurile lui către „Catinci, Casandre, Marghioale", din *Logodna Prohiriței*, din:

Ah! ochișorii vii
Cam negri căprii

sau:

Ah! *nurule* împărate al podoabelor firești,

sau încă:

Doi ochi porți
Ce fac morți
Ca niște gelați
Și arunci
Tot în munci
Pre amorezați.

La Conachi, diversitatea ritmului e variație pur superficială. Întru nimic ea nu corespunde diversității tonului interior al bucății. Versul de 15 silabe, cu mersul său potrivit pentru povestire sau pentru apostrofa solemnă, Conachi îl întrebuințează *indiferent*, ca să jelească moartea prietenului Basilică Balș, ca și pentru a cînta ușurel, de ex.: *Iubitul și Urîtul*:

Într-o zi de primăvară umblînd pe cîmp, Aglaé
Văzu din năstav Amoriul culegînd flori lîngă ie

sau a interpela pe Dumnezeu sfîntul, precum urmează:

Ce putere, Doamne sfinte, ai sădit în ochii verzi!

Cu acest boier cărturar rămînem pînă la sfîrșit în poezia *tabietlie*, care se explică prin scripca și oftatul lăutarului.

Pentru a lămuri prin contrast ceea ce aminteam la început, că de versul lui Dosoftei ne simțim, pe unele locuri, literaricește aproape, citez cîteva din versurile lungi — de 16 silabe — din psaltirea bătrînului mitropolit:

Blagoslovi-voi pre Domnul, toată vremea și-n tot ceasul,
Laudă lui este-n rostu-mi să-i cînt cît îmi poate glasul

...Veniți aproape de dinsul, și să vă luați lumină
Ca să fie fața voastră luminoasă și senină.

Este evident că pentru înțelegerea și simțul literar al cititorului de astăzi, ceea ce se poate numi poezie biblică ni se arată deplin integrată în aceste versuri ale lui Dosoftei.

Esteticește, ele ne sunt perfect actuale. Nici prin vocabular, nici prin ritm, nici prin ideație ele n-au suferit, de atunci și pînă azi, nici o devaluare. Însă iată numaidecît, pentru a face cît mai palpabilă, înainte de orice analiză, în ce fel de degradări literare ni se prezintă originile poeziei române celei noi, iată cîteva din așa-numitele versuri biblice (tot din psaltire) de ale lui Eliade Rădulescu :

Dreapta ta, Doamne, se *glorifică* în *fortitudine*,
Dreapta ta, Doamne, înfrînge inamicul.
Trimis-ai *spiritul* tău, Doamne,
Și marea îi acoperi,
Ca plumbul apuseră în apele *vehemenți*.

Într-adevăr, ce o fi vrut să însemne Eliade Rădulescu prin cuvîntul a *într-aduce* nu-mi dau bine seama.

Într-aduce, o *Potente*,
Împlîntă pe dînșii,
În muntele eredității tale
În locul, preparat locuinței tale, o Eterne,
În sanctuarul, Doamne, *edificat* de mîinile tale.

Aceste versuri, Eliade Rădulescu le dă ca mostră și model în cursul său de poezie, după ce polemizează contra limbii *neromânești* a gîscănarilor — adică a limbii cu slavonisme și grecisme — și recomandă limba Văcăreștilor, care prin rime regulate (prin *rime*, Eliade Rădulescu înțelege aci versuri) se exprimă ca să priceapă toți și să placă tuturor.

Înainte de a arăta, prin exemple, înfățișarea originilor poeziei românești celei noi, epocă pe care am intitulat-o cu numele lui Asachi și Eliade Rădulescu, trebuie să pomenesc doi versificatori : pe boierul Alexandru Beldiman și pe cărturarul Budai-Deleanu, autorul poemei eroicomice *Țiganiada*. Amîndoi aceștia benefi-

ciază, prin sinceritatea scrisului lor, de aceeaşi situaţie faţă de conştiinţa literară actuală ca şi vechiul Dosoftei.

Stîngăciile acestor doi nu sunt dizgraţioase; Beldiman nu visează a fi literat inovator, iar Budai-Deleanu e un cărturar de bună calitate, şi încercarea lui de „a obişnui — precum însuşi spune — a obişnui şi întru limba românească aceeaşi poezie, mai ridicată şi subţire cum se află la alte neamuri" nu cade niciodată în prostească imitaţie.

Din Budai-Deleanu şi din Beldiman se pot cita versuri în care îşi află glas, original pentru întîia oară, verva satirică în poezia noastră. La Budai-Deleanu cu o muzicalitate surprinzătoare, la Beldiman cu o violenţă de limbaj superb familiară, ne întîmpină, întîia oară, pe româneşte, invectiva în formă artistică.

Budai-Deleanu apostrofează astfel pe românul ajuns, din vînjos ce era pe vremea lui Ţepeş-vodă, slăbănog cu totul, în faţa străinilor în a căror mînă încăpuse:

Venetici flămînzi de prin ostroave,
Greculeţi din Anadol, din Pera,
Ţi-au răpit venituri, cu hrisoave;
Tu le zici: Arhonda, kalimera!
Şi te închini cu multă plecăciune
Crezîndu-le toate ce vor spune...

Beldiman însă îi ia, pe fiecare după nume, cum îi cunoştea din ochi sau din auzite, şi-i înseamnă cu epitete ce sună din plin a neaoşă lovitură:

Între iei mai iera încă un curbet posomorît,
Un Levidis Nikulaki, suflet scîrnav şi urît,
Celălalt e Floreşteanul, viclean ademenitor,
Ipocrit de cei de frunte şi de ţări vînturător...
...Şi Romandi pîrcălabul, un giugea, un om pocit;
O stîrpitură grecească, ieşit dintr-un vas clocit.

Insistent atrag atenţiunea asupra frumuseţii emistihului: „Şi de ţări vînturător", cu inversiunea lui plină de arhaică savoare şi cu superba lui amploare ritmică; şi tot aşa asupra cuvintelor pierdute astăzi: *curbet* şi *giugea*; *curbet* înseamnă pe turceşte: camarad de pederastie, iar *giugea* înseamnă pitic — amîndouă ele-



C-da 5650 coala 10

mente a căror moarte e cu totul regretabilă, atît pentru sonoritatea cît și pentru funcțiunea lor lexicală.

Urmînd a aminti scriitorii aceia în care, precum am amintit la început, o poezie nouă apare, trebuie să amintesc pe Iancu Văcărescu, ultimul din celebra formație de poeți.

În treacăt, pomenim că acest Văcărescu a scris și sonete — Eliade Rădulescu notează în cursul său de poezie generală că nu cunoaște decît 3 sonete în limba română, și anume de Iancu Văcărescu — și acest amănunt ne arată clar că, în acest membru al familiei, ne găsim în fața unei generații literare cu totul nouă.

Interesant e, de asemenea, că la acest poet întîlnim, în poezia *Caleidoscopul,* strofa *Luceafărului* lui Eminescu :

...Cîte dureri pricinuiești,
Ce lacrimi de-ntristare
La toți : ce mult nenorocești
Prin mica-ți depărtare.

Iar iubitoare-aievea-n vis
Voind a fi în viață,
Ca liliacul cel închis
Albul cîștigă față.

Dar duhul tău eu socotesc
Că i-ar da mii de fețe,
Prin acei ochi ce mult vorbesc ;
Și poate mult să-nvețe.

Și-albu-ți arată-n adevăr
Acum pe neașteptate
Cadre de raze cum răsar
Din doru-ți, minunate.

În cîte chipuri gîndu-ți schimbi,
Oricît vei fi departe
Oriunde stai, unde te plimbi
Fă-n gîndu-ți să am parte.

Asemenea găsim în Iancu Văcărescu strofa din *Pajul Cupidon* și alte bucăți ale lui Eminescu. De exemplu :

N-am să scap, în piept port dorul
Peste ape, peste munţi;
Văd că peste mări amorul
Cînd o vrea îşi face punţi.

În 1829, Iancu Văcărescu scrie un *Marş* pentru oastea naţională atunci înfiinţată:

Slava strămoşilor vestiţi
În cale vă aşteaptă,
La rînd, românilor, ieşiţi!
Mergeţi pe calea dreaptă!

Îl amintim aici mai cu deosebire pentru a semnala o ciudăţenie a istoriei noastre literare.

Acest marş al lui Iancu Văcărescu, atît de bine susţinut în ton bărbătesc şi în ce priveşte accentul, ca şi în vocabular, ar fi de ajuns, credem, pentru cine vrea numaidecît să fixeze un prim poet român modern, un poet care, cum spune un admirator absolut al lui Cârlova, „sparge formulele unei tradiţii", ar fi de ajuns, zicem, ca să-i acordăm lui Iancu Văcărescu acest loc. Dar şi prin alte versuri ale sale, acest poet se arată că a trecut departe peste „cîntecele lăutăreşti şi improvizaţiile anacreontice, peste poezia uşoară, sentimentală şi senzuală".

Este ciudată, în adevăr, insistenţa de a vedea tocmai în Cârlova pe acel inovator, în Cârlova care în *Marşul* său către oastea română, scris în 1831, doi ani dar după al lui Văcărescu, scrie, de exemplu:

Acea armă ruginită şi ascunsă în mormînt
Braţurile să-nfierbînte; iasă iarăşi pe pămînt
Tinerimea s-o-ncunune
Cu izbînde *foarte bune*,
Pe ea facă jurămînt.

Întreaga bucată, ţinută în această moleşită formulă de aluat necopt, e o manifestare izbitoare de obtuzitate poetică, şi ca înţeles şi ca muzicalitate. Aceeaşi moleşeală, aceeaşi statornică fadoare ne întîmpină peste tot, în cele cîteva pagini ale tristului Cârlova. Cârlova scrie (în *Ruinele Tîrgoviştei*):

Dar încă, ziduri triste, aveți un ce plăcut,
Cînd ochiul vă privește în liniștit minut...

sau (în *Păstorul întristat*) :

P-acea *plăcută* vreme, în astă tristă vale...

sau (tot în aceeași bucată) :

Încet, încet și luna, vremelnică stăpînă,
Se urcă pe orizont cîmpiile albind,
Și plină de *plăcere*, c-o frunte mai blajină
Își caută de cale adesea mulțumind.

Mai trebuie să amintesc didactismul deplorabil din *Rugăciunea*, care ar fi fost să fie un fel de elegie patriotică ?

A ta putere nemărginită
În veci urmează a fi pornită
Spre ușurință și spre folos.
. . . . . . . . . . . . . .
Vîntul îi suflă tot *neplăcere*
Norii îi plouă nemîngîiere —
De flori nu gustă *plăcut* miros.

Cârlova a avut o soartă jalnică și a fost un tînăr plin de inimă. Dar este evident în dauna istoriei literare a face din el un inovator și un „spărgător de tradiții", cum scrie un editor al poeziilor sale.

Dacă, din epoca considerată ca acea a începuturilor unei poezii nouă, a fost un scriitor din care nu e aproape nimic de pomenit în istoria literară, desigur acela e Cârlova. În adevăr, deloc nu e de ajuns tema patriotică și tema melancolică, pentru a ne îndreptăți să datăm epoci artistice ; nicidecum lipsa sau raritatea relativă a grecismelor și slavonismelor nu e motiv pentru a fixa date de istorie propriu-zisă literară, ci numai de istorie a limbii literare.

Un caracter de ordin exterior istoriei literare, și totuși nu indiferent pentru mersul ei, e, cum cred, calitatea socială a celor doi autori ale căror nume le-am legat pentru intitularea unei epoci. Asachi și Eliade Rădulescu nu sunt boieri ; sunt — ca să întrebuințăm terminologie apuseană, care la noi nu se putea aplica

pe atunci cu aproximație — sunt mici burghezi și oameni de școală, ca atare ei nu erau simpli amatori de literatură în ceasurile slobode, sunt scriitori cu ambiție propriu-zis literară.

Asachi a avut parte de o cultură și variată și sistematică. Lui Eliade Rădulescu i-a rămas pînă la urmă un aer de semicultură : cei 10 ani de exil și rătăciri prin țări străine par să nu fi avut nici un efect asupra lui în această privință. Agitațiile lui linguistice ni-l fixează ca incurabil dascăl ce nu parvine a-și forma deplin simțul literar. Încă din 1859, anul întoarcerii sale din exil, lui Eliade Rădulescu i se zice, în ziare, „celebrul nostru literator" — „ilustru autor al *Mihaidei*" — în sfîrșit și mai cu seamă, i se zice : „ilustru fundator al literaturii române".

A determina „fundatori" de literatură este o veche naivitate școlărească, ce dispare, cum cred, pînă și din manualele elementare.

Eliade a fost un foarte energic animator al vieții intelectuale, un pedagog prin excelență folositor literaturii. Era unul din acei ce au darul de a contribui puternic la formarea unui public — și aceasta, desigur, nu e capitol neglijabil în istoria literară.

Am văzut cum Eliade Rădulescu înțelege a face poezie biblică pe românește. Adaug aici un exemplu din versurile pe care el le-a numit *Sapphice :*

> Bariothronă, — immortal — Aphrodită,
> Fiia lui Joe, deh ! — lasu-mă ție.
> Nu mă condamna-n doruri, nu în chinuri
> Pradă urgiei.
> . . . . . . . . . . . . . . . .
> Mi adoarme chinul, propiție divă
> Ruga-mi ascultă, și fă să răsuflu ;
> Fii aliata-mi !

Desigur, lipsa de gust, implicată deopotrivă în orice estetică de dascăl ca și în orice timp de nesiguranță literară, a fost păcatul cel mare al lui Eliade Rădulescu și al lui Asachi.

Rădulescu a suferit poate mai greu decît Asachi de acest păcat, din pricina nenorocitelor sale ambiții

de a fabrica limbă literară — Eliade a cedat întru aceasta sistemei ardelene. Pe Asachi l-a scăpat de asemenea rătăciri, mai rău decît ciudate, un simț al vorbei vii, mult mai solid, simț care se pare a fi fost totdeauna mai energic în societatea moldovenească.

Să nu uităm însă că zelul literar și patriotismul, ardoarea de a contribui să dea patriei o literatură l-au adus pe Eliade pînă acolo ca să scrie două bucăți care, aproape întregi, stau în continuitate cu poezia nouă — *Sburătorul* și *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei.*

Multcitatele versuri din *Sburătorul* sunt aceste:

Încep a luci stele, rînd una cîte una,
Și focuri în tot satul încep a se vedea;
Tîrzie astă-seară răsare acum luna,
Și cobe, cîteodată, tot cade cîte o stea.

Tăcere este totul și nemișcare plină
Un cîntec sau descîntec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină
Și apele dorm duse, și morile au stat.

Versuri ca cele de mai sus sau ca aceste două din *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei* :

Și seara gînditoare sub fiecare stîncă,
Și-ntinde a sale umbre cutezătoare-n sus

ne obligă să uităm că în aceste bucăți se mai găsesc încă groaznice pedantisme ca *belică ardoare, eroică valoare, debila mea ființă.* Descrierea serii în sat din *Sburătorul* anticipează cu deplină demnitate peisajele lui Coșbuc. Necontestat îmi pare că în cazul lui Eliade ni se prezintă un exemplu eminent ce ne arată cum un literat plin de zel reușește a fi cîteva ceasuri în viața lui poet adevărat, numai prin silitoare și entuziastă exercitare scriitoricească.

Lui Asachi nu i-au reușit decît sporadic versuri interesante ca element muzical și ca imagine, dar nici o singură bucată poetică întreagă :

Munți de unde peste unde, Marea unind cu Orizonu

sau :

> A lui Joe certătorul fulgere tunătoare

sau :

> Fundul volburei adînce, peste-a apelor cîmpie

sau şi mai eminescianul vers :

> Aşa mintea vînturată de ideile deşarte.

Asemenea versuri sunt întîmplări, probabil ; întîmplările acestea anunţă, dacă nu capacităţile deosebite muzicale şi vizuale ale lui Asachi, posibilităţi ale limbii noastre, care tîrziu numai s-au dezvelit în toată strălucirea geniului artistic al lui Eminescu. N-a fost poet nici Asachi ; cum n-a fost poet nici Eliade ; a fost însă, ca şi acesta, un superior animator literar, şi versurile sale — în afară de acelea în felul celor citate — cuprindeau în ele, pentru scriitorii ce aveau să vie, un puternic îndemn de a se cultiva prin studiul poeziei străine. În prefaţa la poeziile lui Hrisoverghi, Kogălniceanu condamnă, sumar, poezia lui Asachi, ca simplă imitaţie de forme străine pentru abuz de mitologie. Judecata lui Kogălniceanu e nedreaptă astăzi ; pe atunci ea era o polemică folositoare. Însă, chiar de la Kogălniceanu apare în critica noastră eroarea de a considera *numaidecît* ca poet nou pe acei ce începeau, cum foarte simptomatic scrie Kogălniceanu, a scrie „după gustul naţional !"

*Revista Fundaţiilor regale*, nr. 9, septembrie 1935, p. 494—504.

## ALECSANDRI

Cu generaţia lui Alecsandri, occidentalizarea societăţii şi a literaturii româneşti se modifică: tineretul moldovean, cultivat în Apus, începe a critica însăşi influenţa aceasta apuseană. Îl cuprinsese grija de a nu fi decît imitator. E preocupat de a se emancipa de Apus, cum se emancipase de Orient; şi bucuros ar fi adoptat formula naţionalistă din timpurile noastre: *prin noi înşine!*

Alecu Russo, unul dintre prietenii de aproape ai lui Alecsandri şi insuflător de idei al acestuia, formulează precis simptomul nou ce caracteriza tinerimea intelectuală de la 1848. El zice: „oamenii de astăzi uită că nu au avut tinereţe. În ziua răsăririi lor, pe la 1835, cel mai tînăr din ei era mai bătrîn încă decît cel mai bătrîn din bătrîni. Într-un curs de 20 de ani, mai mult a trăit Moldova decît în cele de pe urmă două veacuri. Întîmplările lumii de primprejur mureau la graniţa ţării; vălmăşagul veacului îi găsea şi-i lăsa liniştiţi. Ei au deschis ochii într-un leagăn moale de obiceiuri orientale; *noi* am răsărit în larma ideilor nouă; ochii şi gîndul părinţilor se îndrepta la Răsărit, ai noştri ochi stau ţintiţi spre Apus! nimic nu mai leagă Moldova de astăzi cu trecutul, şi fără trecut societăţile sunt şchioape. Naţiile care au pierdut şirul obiceiurilor părinteşti sunt naţii fără rădăcină, nestatornice, sau, cum zice vorba cea proastă, nici turc nici moldovean..." Russo dă aci elementele unui program nou de cultură.

Prin aceasta însăşi, el şi cei de generaţia lui se prezintă ca un exemplu deosebit de viu pentru iuţeala cu care pornise a se mişca societatea românească. Abia dezbrăcase haina veche, şi iată că se şi gîndesc tinerii noştri la întoarcere spre trecut. Întoarcerea spre trecut nu cumva după metoda latiniştilor transilvăneni; contra acestora curentul nou, şi Russo înainte de toţi, porneşte război; „În mine veţi găsi un român, însă niciodată pînă acolo ca să contribuiesc la sporirea *romanomaniei*, adică mania de a numi romani" — spune tînărul profesor Kogălniceanu în *discursul introductiv la cursul de istorie naţională*, 1843. Oamenii aceştia vorbesc despre *romanomanie* — vedeţi ce repede mergeau lucrurile în societatea română. Şi preţios este că nu erau numai vorbe: romanomania ajunge de prisos şi ridiculă, fiindcă se născuse o cultură, cel puţin o literatură românească, ce nu mai era nici produs de simplă imitaţie, nici ciudăţenie arhaizantă sau latinizantă.

Alecu Russo laudă o poezie a unui obscur oarecare, Dăscălescu, cu vorbele aceastea: „Poezia asta e română pînă în cap — şi nu vrea să fie alta, nici lamartiniană, nici byroniană, nici hugoliană, de aceea e frumoasă ca limbă, limpede în idei şi adîncă de gîndire folositoare, precum înţelegem şi este de dorit să fie tot ce se scrie şi se cugetă la noi".

Este, putem zice, aproape programul poeziei lui Alecsandri. Zicem: aproape programul poeziei lui Alecsandri, fiindcă poezia acestuia este, în bună parte, lamartiniană şi hugoliană. Totuşi, Alecsandri are grijă totdeauna a localiza frumos modelele sale străine. Totdeauna, poezia lui sună româneşte. Scriitorul acesta a avut darul deplin de a produce ce era atunci de nevoie. Caracterul românesc, naturaleţa poeziei lui Alecsandri se datoreşte, cum ştiu toţi, faptului că întîia oară, din îndemnul, mai cu seamă, şi cu ajutorul lui Alecu Russo, el caută în poezia populară ajutorul literar trebuincios pentru înfiinţarea unui stil literar liber de orice artificialitate pedantă.

Pentru că vorbim tocmai de formarea unui stil literar român, este locul să pomenim aici vestita poemă în proză *Cîntarea României*, despre al cărei autor s-a dis-

putat destul între istoricii noştri literari, cu rezultatul că, pe cît pot judeca, poemul rămîne foarte probabil în seama lui Alecu Russo. Originalul era în limba franceză şi s-a pierdut. Textele româneşti sunt două: unul publicat de Bălcescu, care spune că nu ştie cine e autorul; celălalt text l-a publicat Alecsandri, care-l atribuie sigur lui Russo. Cele două texte române diferă. Îşi va fi aruncat *poate şi Alecsandri* condeiul în redactarea pe româneşte. Intenţia fusese de a face propagandă română în o formă care ne impresionează şi literariceşte. Pentru istoria literară, poema aceasta în proză este interesantă tocmai pentru caracterul curat românesc al graiului întrebuinţat acolo. Modelele literare ale *Cîntării României* sunt, evident, psalmii şi prorocii, apoi proza patetică a lui Chateaubriand, Lamenais şi Michelet. Însă, transpunerea este făcută în o românească exact echivalentă originalelor. Acum, sentimentul unei limbi literare este sigur la scriitorii români: ei — Russo şi Alecsandri îndeosebi — au gust literar şi judecată literară matură: sunt oameni care ştiu ce pot şi ce vor să extragă din cultura apuseană, astfel ca să poată crea un stil propriu al culturii noastre în general şi un stil comun literar.

În *Cîntarea României* se zice, de pildă, aşa: „Lumea întreagă are tot o poveste... strîmbătatea care se lăcomeşte la bunul altuia şi sărmanul care sfarămă funia ce-l strînge. Grea e strîmbătatea... şi răsplata ei cumplită este... Viscolul pustiirii a suflat pe acest pămînt... sîngele părinţilor în vinele strîmte ale strănepoţilor a secat... Trist e cîntecul în sărbătorile satului... Doina şi iar doina!... suntem pribegi în coliba părintească." Acel ce a construit asemenea text avea evident un auz literar rafinat, pentru valoarea vocabularului românesc avea un simţ de o *siguranţă* cu totul *nouă* — ambele aceste daruri scriitorul le pune, cu perfectă conştiinţă, în slujba intenţiei de a *făuri o proză poetică* cu sonoritate arhaic-religioasă, însă care să fie imediat înţeleasă de cititorul contemporan. Capacitatea literară a limbii române apare verificată pînă în capăt într-un text ca acel pe care l-am citat. Însă iată, tot în *Cîntarea României*, citim: „Jalnic e cîntecul tău, *Romîncă co-*

*piliță...* Aurică copiliță — cîntă frunza verde, cîntă floarea cîmpului, cîntă floarea muntelui..." — și aceste rînduri ne trimit la maniera populară a lui Alecsandri în ce are ea mai ușuratic și de gust mai îndoielnic. Acest *Aurică copiliță* și *Româncă copiliță* formează un curios disparat în corpul poemului, acordat în ton de imn sau de lamentație biblică. Ce caută aci aceste ingrediente ale lirismului lăutăresc, pe care, urmînd mai vechi deprinderi, Alecsandri l-a perpetuat cu un fel de ușuratică insistență prin lirica lui de album ?

Acest disparat pare că simbolizează schematic, dar complet, *figura literară însăși a lui Alecsandri.*

Alecsandri a fost adevărat omul a două lumi. Să ne amintim aci hotărîrea lui Alecu Russo, pomenită adeseori : Russo vrea reluarea firului tradițional pentru a mîntui cultura românească de schimonosirile cu care o desfigurase, și o mai desfigura, pedantismul primitiv al începătorilor. În această mișcare de naționalizare inteligentă, făcută în spirit critic, Alecsandri ne apare ca un adevărat *Ianus bifrons :* el a scris în felul vechii poezii tabietlii — și încă lăutărești — a scris și o poezie cu totul nouă, care în o parte a ei este localizare de modele străine, însă aproape totdeauna localizarea e desăvîrșită ; vor fi Lamartine și Hugo la mijloc, însă cîntați pe românește așa încît tiparul străin deloc nu se simte supărător în confecția românească. Cine dorește să măsoare drumul literar străbătut de Alecsandri, să compare traducerile din Lamartine sau Hugo, ale lui Hrisoverghi, ale lui Negruzzi sau Grigore Alexandrescu, să le compare cu inspirările franceze ale lui Alecsandri, pe care atît de minuțios le-a dezvăluit, într-o serie de excelente studii, d. profesor Ch. Drouhet, și-și va da seama clar ce însemnează cînd spunem că Alecsandri a creat o poezie românească, în felul cum o închipuia desigur și o dorea Alecu Russo.

După *etichete,* zestrea literară a lui Alecsandri seamănă mult în parte cu a lui Bolintineanu : romanțe de dragoste și poezii de album, legende și balade naționale, legende și balade orientale, ode de ocazie patriotice. În romanță și în poezia de album, asemănările

moldoveanului cu munteanul nu sunt numai de suprafață: amîndoi au avut, din născare, aceeași teribilă ușurință, aceeași teribilă abundență de elocuțiune.

Să dăm exemple:

Superbă, maiestoasă, te simți ca o regină
Căci fruntea ți se-naltă cînd lumea se inclină
Și imnul omenirii, un imn de adorare
Ajunge pîn'la tine în slabă suspinare...
Chiar soarele fierbinte de-ar vrea *cu fericire*
Să-și schimbe nemurirea pe-o viață de iubire
Ar stinge-a sale raze pe inima-ți de gheață.
Nici o mîndrie mare nu-ntrece-a ta mîndrire,
Nici spada nu întrece cumplita-ți nesimțire!

Observați că un vers ca:

Chiar soarele fierbinte de-ar vrea *cu fericire*...

ne duce îndărăt pînă la stîngăciile unui Cârlova, și mai observați întrebuințarea abuzivă a infinitivelor substantivate — mai cu seamă *în rimă:* este un inocent obicei rău al epocii — lesne prinseseră de veste grăbiții noștri poeți de pe atunci că infinitivele substantivate furnizează rime ușor, la infinit.

Tot astfel, pentru niște versuri ca cele ce urmează, s-ar putea întreba oricine cu drept cuvînt: sunt de Alecsandri? sunt de Bolintineanu?

Plăcută, simțitoare, în toată grațioasă
Ești dulce ca seninul de zi primăvăroasă...
Tu poți să dai c-un zîmbet, c-un singur sărutat
O patrie iubită la tristul exilat.

Alecsandri scrie, în loc de cuvîntul bun *primăvăratică*, o deplorabilă plăsmuire verbală: *primăvăroasă* — însă rima o obține și poetul urmează mulțumit și săltăreț, pînă ce își încheie declarația de album în acel grotesc amestec de patriotism cu erotică: „tu poți să dai c-un zîmbet, c-un singur sărutat, o patrie iubită la tristul exilat".

Găsim în acest vers și faimosul dativ cu prepoziția *la* („dai o patrie iubită *la* tristul exilat"), poate cea mai puerilă dintre toate traducerile textuale din uzul

limbilor occidentale (din cea franceză mai întîi), pe care le-au practicat, în zelul lor nestăpînit, primii noştri poeţi de inspiraţie apuseană.

Versurile citate pînă aci sunt scoase din două bucăţi, ambele purtînd titlul *Portret.* Sunt tipice pentru poezia pe care putem să o numim : poezie de album.

Era în natura lui Alecsandri să producă acel fel de poezie care în teoria literară se numeşte poezie ocazională — însă nicidecum în înţelesul, foarte deosebit de cel uzual, în care a întrebuinţat cuvîntul acela Goethe, care spunea că toate poeziile sale sunt fragmente ale unei mari spovedanii şi în acest înţeles sunt poezii ocazionale.

Alecsandri trebuie să fi fost un minunat improvizator ; era de tipul celor care oricînd pot scrie poezie, o scriu oarecum imediat şi ca *de la sine.* Imaginaţia lor e plină de formule poetice, de rime gata sau de scheme pentru rime. Alecsandri — de exemplu — avea diminutivele, avea o sumă, nu prea mare, dar bună, de epitete din poezia populară, avea formule de admiraţie, de salutare şi complimentare gentile sau spirituale. Originalitatea imaginii ca şi originalitatea legăturii ideilor în funcţiune de expresie a sentimentului sunt, în acest fel de a proceda, sacrificate spontaneităţii, sau cum se zice încă : sunt sacrificate stilului curgător.

Spontaneitatea aceasta e, desigur, mai mult aparentă : e de natură esenţial mnemotehnică.

E o incontestabilă frivolitate în acest fel de poezie de societate, pe care am numit-o poezie de ocazie. Chiar dacă nu era totdeauna practicată la faţa locului, în salonul plin de cucoane, cu albumul pe braţe, sau într-un salonaş de la Castelul Peleş, acest fel de a construi poezie formează un stil de care poetul numai cu greu scapă.

Iată patru versuri din epoca plinei maturităţi :

Întindere albăstrie,
Nemărginit safir
O ! mare scumpă mie,
Eu veşnic te admir.

Primele două versuri pornesc pictural, par a promite o viziune vie și, pe cît se poate, o viziune foarte proprie a mării. În loc de aceasta, intervine în o intrare cvasicomică, poetul albumurilor :

O ! mare scumpă mie,
Eu veșnic te admir.

Acest distih este formulă de bilet către o artistă dramatică sau o stea de balet. Alecsandri l-a aplicat mării, fără nici o grijă.

Alecu Russo scrisese următoarele :

„Pentru odihna sufletului său n-aș dori să mai vie Ștefan-vodă, chiar și de ar fi cu putință. Ce ar face el pe un pămînt unde n-a mai rămas urme de umbra lui măcar ?... Vorba lui nu mai este limbajul nostru... Strănepoții Urecheștilor, a Movileștilor i-ar zice în versuri, în ode și în proză : Eroule ilustru ! trompeta gloriei tale penetră animile bravilor români de admirăciune glorioasă și nedefinisabilă..."

Alecsandri, desigur, nu era un pedant ca acei la care se gîndește Russo ; totuși, ar fi fost și el, cred, neinteligibil lui Ștefan-vodă, și verbal, și ideologic :

Prin negura trecutului
O ! soare-nvingător
Lumini cu raze *splendide*

(„lumini cu raze splendide" — „lumini" ? adică : luminezi — Alecsandri inventează o formă a verbului și măsura versului e gata !)

Lumini cu raze splendide
Prezent și viitor
În timpul vijeliilor
Cuprins de un *sacru* dor
Visai unirea Daciei
Cu o turmă și un păstor.

(Din imnul lui Ștefan cel Mare, scris pentru serbarea de la Putna în 1871). Cu aceeași ocazie, Alecsandri scrie și un imn religios care începe așa :

Etern, Atotputernic. O ! Creator sublime...

Cred a fi arătat în ce fel a fost Alecsandri poet de ocazie și cum stilul poeziei de ocazie l-a *urmărit* și acolo unde nu era bine să-l urmărească.

Este lucru absolut admis, pentru că e lucru evident, că valoarea artistică supremă a lui Alecsandri stă în pitorescul său, în impresiile de natură. *Pastelurile* au rămas partea cea mai vie din toată producția sa poetică.

În păduri trosnesc stejarii ! E un ger amar, cumplit,
Stelele par înghețate, cerul pare oțelit.
Fumuri albe se ridică în văzduhul scînteios,
Ca înaltele coloane unui templu maiestos,
Și pe ele se așează bolta cerului senină
Unde luna își aprinde farul tainic de lumină.

Vedeți începutul acesta de poezie plastică și uitați o clipă comparația făcută cam la întîmplare a sulurilor de fum din sat cu coloanele unui templu *maiestos*, uitați și pleonasticul *far de lumină* — pentru a simți cu atît mai violent erupția în totul regretabilă a poetului de ocazie în peisajul de iarnă :

O ! Tablou măreț, fantastic...

Indiscretă strașnic e această intervenție care exclamă interpretativ și — neapărat — ea distruge tabloul.

Distrusă la fel este impresia din pastelul intitulat *Viscolul*, prin strofa finală, domestică și consolatoare :

Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire
Stă, aude-n cîmp lătrare și zărește cu uimire
O căsuță drăgălașe cu ferestrele lucind,
Unde dulcea ospeție îi întîmpină zîmbind !

Vreau să amintesc și această strofă din pastelul care se numește *Mandarinul* :

Ea *(adică soția mandarinului)*
Ea se duce-n galerie s-o dezmierde mandarinul... !
Grațioasă, pînditoare sub umbrela-i de atlas,
Îl invită cu ochirea, cu surîsul, cu suspinul,
Ca să guste voluptatea amorosului estaz:

— „să guste voluptatea amorosului estaz" pare o transpunere din Conachi făcută la iuţeală.

Alecsandri a fost un poet nou, dar a cărui inimă şi mai ales al cărui gust privea prea des înapoi. A fost omul a două generaţii care, dezbinate în suprafaţă, se iubeau şi se topeau încă una în alta, poate mai ales în ce priveşte gusturile estetice. Pentru aceea, Alecsandri a fost adorat imediat. Era doar încarnarea unui noroc istoric. El împlinea trebuinţa încă vie pe atunci de a umplea cadrele cerinţelor estetice ale unei societăţi în mare transformare. Alecsandri a scris o adevărată enciclopedie poetică: liric, epic, descriptiv, dramaturg, povestitor de călătorii.

Nivelul ideologic al scrisului său este mijlociu; se inspira repede şi gîndea totdeauna foarte accesibil. Versul său e convorbire elegantă, e extrem de sociabil şi distractiv:

> Totul e în neclintire, fără viaţă, fără glas;
> Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă nici un pas.

Ce sunt acestea altceva decît vorbele unui amabil *causeur* care de la fereastră face conversaţie cucoanelor de la masa de ceai?

Tot Alecu Russo zice despre generaţia celor care, cu dînsul, fuseseră tineri de tot pe la 1835, că: „generaţia noastră e posomorîtă... Bucuriile şi necazurile oamenilor trecuţi nu le înţelegem. Petrecerea noastră nu-i veselia, caii, vinul, femeile şi zgomotul; petrecerea noastră e gîndul posomorît. Dacă vrem cîteodată să iubim (atunci) facem o experienţă... un *studiu* al inimei... Societatea educată a Moldovei seamănă a fi o colonie engleză într-o ţară a căreia nici limba, nici obiceiurile, nici costumul nu le-ar cunoaşte."

Mărturia lui Russo sună paradoxal, sună a *Confession d'un enfant du siècle*. A fost scrisă poate în o clipă de umoare foarte subiectivă.

În orice caz, nu e aceasta societatea lui Alecsandri — societatea pe care o amuzau vodevilurile lui,

monoloagele lui comice, pe care o încînta : „Tu care ești pierdută în neagra veșnicie" sau :

Era grațioasă,
Tînără, frumoasă,
Vie pariziană cu mii de-ncîntări...

Și încă mai puțin înțelegem pe Russo cînd citim :

La Moldova cea frumoasă
Viața-i dulce și voioasă !
L-al Moldovei dulce soare
Crește floare lîngă floare !
Multe păsărele-n zbor
Fură minți cu glasul lor !

— fiindcă așa o aduce bardul vesel cînd cîntă pe coarda poetului popular. Și lumea se minuna, se încînta, și făcea un haz nespus de lirica sau de comicăriile lui. A fost o rară armonie între acest poet și publicul său.

Russo, în clipe negre, a vorbit de o minoritate neglijabilă și a generalizat greșit.

Primele poezii ale lui Alecsandri au fost scrise în franțuzește — sunt lamartiniene, și una din bucăți este închinată lui Lamartine. Însă, primele lui versuri romîne, apărute peste un an sau doi, sună așa, de exemplu :

Bahlui, locaș de broaște, rîu tainic fără maluri,
Ce dormi chiar ca un pașă pe malul tău de glod...

sau, cu totul în alt ton :

Cine trece-n Valea Seacă,
Cu hangerul fără teacă
Și cu pieptul dezvelit ?
Andrei Popa cel vestit.

În versurile închinate Bahluiului găsim un humorist fin și cu vervă.

În balada banditului Andrei Popa, Alecsandri, dintru început, arată ce avea de făcut un poet de mare talent cu poezia populară.

Mai pe urmă au venit pastelurile și frumusețile descriptive din legende.

Însă, nevoile momentului i-au impus astfel de comenzi, încît poetul de album, poetul de romanțe, poetul chiar de huzur și tabiet după moda veche să cînte, spre paguba artistului descriptiv și a poetului narator, a căror strălucire curată trebuie să o căutăm, nu fără migăleală, în desimea de poezie ocazională pe care a trebuit să o producă inventatorul stilului poetic *nou* în literatura noastră.

*Revista Fundațiilor regale*, nr. 10, octombrie 1935, p. 19—28.

## DIN ISTORIA POEZIEI ROMÂNEŞTI

### Alexandrescu — Bolintineanu

Cu aceşti doi poeţi munteni, prin excelenţă aşezaţi între clasicii noştri şcolăreşti, stăm în plină influenţă a poeziei franceze.

Pe Alexandrescu îl cunoscuse Ion Ghica, elev la Sfîntul Sava, băiat măricel — începea să-i mijească mustaţa — băiat măricel cu memoria plină de versuri din clasicii francezi. Îmi pare că epistolele, satirele şi fabulele formează inventarul bun al lui Alexandrescu. Orientarea lui naturală a fost clasicistă. Melancolia întrucîtva insistentă, sentimentalism pe tema ruinelor, a fantomelor trecutului, sunt teme literare pe care le impunea literatura apuseană pe atunci. S-a observat, cu dreptate, că adoptarea unor teme ca aceasta nu ne permite a vorbi hotărît de un *romantism* român. Românii care căutau a face poezie în anii 30 pînă la 40 luau ce găseau pe piaţa literară franceză. Romantică era poezia aceasta franceză la ea acasă, în Bucureşti şi în Iaşi ea nu era *romantică,* era poezia nouă din Apus, poezia pe care tinerii români aveau a o pune împotriva poeziei de imitaţie neogreacă. Romantism nu puteam avea, pentru că nu avusesem clasicism.

În poezie, ca şi în alte domenii ale vieţii, românii trebuiau să croiască pe de-a-ntregul. Era vorba de umplut cadre, date de o cultură nouă, impusă, prin fatalitate istorică, dinafară. Pe poeţii din jumătatea întîia a veacului XIX se cuvine dar să-i judecăm, mai întîi, ca pe nişte diletanţi de mare bunăvoinţă, plini de rîvnă

patriotică. Animați, în primul rînd, de a da substanță unei vieți intelectuale naționale care, cît de cît și cît mai iute, să înceapă a lua loc în tabloul european.

Însă, Grigore Alexandrescu se deosebește și ne interesează prin aceea că spiritul său se silește a fi critic.

În prefața la culegerea sa de *Poezii* din 1847 (prefață retipărită și în edițiile ulterioare) citim lucruri ca acestea. Pomenind de un „bărbat de spirit și de gust", care, întrebat de ce nu-și publică scrierile, răspunde : „M-am speriat de cînd am văzut atîția poeți", Alexandrescu continuă astfel : „Negreșit, niciodată nu am avut mai multă îndestulare, nu zic de poezie, ci de versuri. De unde vine aceasta ? Poate în parte din greșita idee că arta poetului ar fi mai ușoară decît a prozatorului — după cum socotim cei mai mulți, atunci cînd intrăm în cariera literară cu toată încrederea juneței."

Iată excesul diletantismului literar, clar formulat de Grigore Alexandrescu în anul 1847 : pletoră de poeți pe piața literară, și acest exces explicat prin convingerea comună că arta poeziei e ușoară. Poezia era sport obligator al băieților cu știință de carte. Ion Ghica, care l-a cunoscut pe Alexandrescu din prima tinerețe, notează ca o curiozitate — „mania" poetului de a tot îndrepta și șterge tot timpul cît scria. Lui Ghica, îngrijirea literară a colegului îi părea — *manie*... Alexandrescu însuși gîndea astfel. În prefața pomenită, el urmează așa : „cu cît arta e mai frumoasă, cu atît este mai anevoie ; cu cît sunt mai rari poeții care au lăsat numele lor la secoli, cu atît mai numeroși aceia care s-au pierdut în adîncul uitării. Faimosul Béranger, puternicul liric al timpilor moderni, poet popular cu aristocratice forme, și unul din capetele cele mai judicioase ale Franței, zice că multe din cîntecele sale mici l-au costat două și trei săptămîni de lucru ; mărturisire ce dovedește cîtă *strășnicie* trebuie să aducă un autor la compunerea scrierilor sale ; căci arta este așa de întinsă și variată, frumosul are atîtea nuanțe delicate și fugitive, lucrările imaginației atîta trebuință de ale judecății ca să poată ajunge ținta lor, încît nu este de mirare dacă desăvîrșirea lipsește la mulți, cărora încă nu le lipsește talentul, și dacă literatura noastră

nu se compunea pînă în anii din urmă decît din niște balade tradiționale, inspirații necultivate ale suferinței și ale naturii sălbatice, nu este, zic, de mirare dacă literatura noastră nu a dat încă nici un cap de operă care să poată sluji de model netăgăduit: acelea nu ies decît în literaturile formate și în limbile statornice, după cum o știu mai cu deosebire toți acei care scriu și, prin urmare, cunosc influența ce are limba asupra stilului."

Așa judecă Alexandrescu situația poeziei române. Să nu ne mirăm auzindu-l zicînd că Béranger este „puternicul liric al timpilor moderni"; să ne amintim mai bine că Goethe avea despre acum uitatul *chansonnier* aproape părerea lui Alexandrescu, și să facem partea cuvenită schimbărilor ciudate ale gustului literar.

Ceea ce e cu deosebire prețios în judecățile lui Alexandrescu e insistența împotriva ideilor și a practicii diletante. El simțise exact păcatele amatorlîcului literar. Și putem crede că nu e simplă și banală formulă de modestie, cînd Alexandrescu, tot în prefața din care am citat, atribuie succesul versurilor sale, persecuțiilor politice care făceau persoana lui foarte interesantă și simpatică publicului pentru care scriau pe atunci tinerii români.

Foarte de însemnat e și tonul în care vorbește Alexandrescu de poezia populară — „de inspirațiile *necultivate* ale *naturii sălbatice*", cum zicea dînsul. Era de așteptat ca un scriitor care prețuia atît de mult strictețea strașnică în execuția artistică, să fie nemulțumit de incorectitudinea atît de frecventă în versurile populare. Alexandrescu judecă poezia populară ca un elev pătruns de învățăturile lui Boileau. Ciudățenia sau necorectitudinea facturii literare îl face pe Alexandrescu să nu vorbească decît ironic de vechii poeți ca Pralea, traducătorul *Psaltirii* în versuri, sau Paris Momuleanu.

Critica lui Alexandrescu se rezumă și se precizează astfel în următoarele versuri din epistola către Voltaire:

> Aș vrea să poți să-nviezi, o zi numai să trăiești,
> Parnasul nostru să-l vezi, apoi să ne mai vorbești:
> Unul iscoditor trist, de termeni încornorați,

Lipsiți de duh creator numește pe toți ceilalți,
Se plînge că nu-nțeleg acei care îl ascult,
În vreme ce însuși el nu se-nțelege mai mult.
Altul strigînd furios, că suntem neam latinesc,
Ar vrea să nu mai avem nici un cuvînt creștinesc,
Și lumii să arătăm că nu am degenerat;
Altul ce scrie pe șleau ca preotul de la sat,
Zice că e deslușit, se crede simplu, iar eu
Mă trag departe, privesc și scriu cum dă Dumnezeu.
Cu toate acestea luăm titluri de mari autori,
Dăm sfaturi și osîndim, ne facem legiuitori,
Ne credem pe cît putem ai lui Apollon nepoți,
Rîdem de unii cîțiva, și publicul de noi toți.

În Alexandrescu aflăm un scriitor român, om matur pe la anii 40, pe care lupta pentru naționalitate nu-l împiedeca de a fi lucid literaricește.

Spiritul său era prin excelență didactic. Cînd Alexandrescu spune: „sunt din numărul celor care cred că poezia, pe lîngă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte sentimente frumoase și nobile, care înalță sufletul prin idei morale și divine", el nu repeta simplu o formulă a doctrinei clasiciste; ci își mărturisea însuși temperamentul său literar. Pînă și în erotica lui, altminteri neglijabilă, el strecoară bucuros idei generale. În faimosul vers:

Să *stăpînim* durerea care pe om supune,

Alexandrescu a dat, fără să vrea, formula firii sale întregi. A fost un stăpînit și, probabil, stăpînirea îi era lucru firesc; tot scrisul său e stăpînit, vorba lui e întotdeauna clar construită; lirismul aproape nul; iar singurul sentiment de care nu se sfiește a se lăsa stăpînit e *îndeosebi* acel al umorului. Atitudinea lui e indulgent ironică, și-i e firesc a vedea în uriciunile omenești partea poznașă.

Ca material ideologic, contribuția lui Gr. Alexandrescu mai aduce și un pesimism, acordat, în tonul decepției; la dînsul evocarea trecutului este accentuată melancolic. Așteptarea unui viitor mai bun e la

Alexandrescu mai slab pronunțată decît la contemporani, cu atît mai mult decît la predecesorii săi. Aceasta schimbă și nuanța naționalismului său, care nu mai e elementar și candid, cum era la mai toți literații deșteptării românești. Iar în celebra satiră adresată *Spiritului său*, Alexandrescu ia hotărît poziția intelectualului modern, în dezbinare, sau chiar în revoltă, față de banalii care formează publicul. La Alexandrescu auzim chiar pe cucoana mare șoptind vecinei, la masa de whist: „A! ce nenorocire — *ma chère*, ce idiot!" Iar spiritul poetului, calificat de idiot pentru ignoranța lui cartoforicească, îi răspunde consolator:

Dar cărțile cu mine nu pot să se împace,
Mai lesne pot a spune hoțiile urmate
La zece tribunale sub nume de dreptate,
Mai lesne pot să număr pe degetele mele
Cîți sfinți avem pe lună și cîte *versuri* rele...

Alexandrescu își face, cum vedeți, *bucuros ocazie* de a lovi și mediocritatea literară a timpului său.

Siliți suntem a nota că el însuși, cu toate că, în teorie, pleda cu cea mai sinceră convingere pentru o tehnică literară severă, în practică, dă drumul multor versuri necorecte. La dînsul, ca la toți înaintașii, contemporanii și mulți din urmașii săi în poezie, pînă tîrziu, se întîlnește mai mult decît trebuie incorectitudinea ritmică, cu obișnuitele eliziuni, contracțiuni și sinereze arbitrare. Și la dînsul, arhitectura bucăților e adesea defectuoasă; *și* el nu știe sau neglijează a grada impresiile, *și* lui îi scapă franțuzismul urît. Insuficiența lui lirică face că imaginea e obișnuit palidă, *dacă este*; iar spiritul său didactic îl duce adeseori prea departe, spre platul prozaism, și reușește în tonul solemn și elocvența netedă. Nici ca muzicalitate, nici ca imagini, în scrisul său nu găsim versuri de pomenit, pentru că ar depăși ceea ce, în sensul de care vorbim, realizase Eliade sau, mai rar, chiar și Gh. Asachi.

De fabulele lui Alexandrescu nu e locul să pomenim aici. Pentru dezvoltarea de față, avem însă nevoie a cita aici, din fabula *Dervișul și fata*, versurile următoare:

Se povesteşte cum că odată,
Un derviş pusnic, om cuvios,
S-amorezase, văzînd o fată
Cu trup subţire, cu chip frumos.
Dintr-una-ntr-alta vorba aduse
Şi în stil neted patima-şi spuse
Zicînd : «Ascultă, eu te iubesc,
Şi pentru tine mult pătimesc».
Stilul acesta, adevărat,
Nu mi se pare prea minunat ;
Dar pentr-un pusnic trăit departe
De ale lumii valuri deşarte,
Putem să zicem că nu e prost.

Astfel ironizează Alexandrescu stilul obişnuit al poeziei de dragoste de pe atunci. Numaidecît trebuie să cităm din poeziile lui de dragoste, pentru a verifica gradul de emancipare al acestui critic de erotica vulgară :

Adio ! n-am cuvinte
Să-ţi arăt tot ce simte
În astfel de minuturi mîhnit sufletul meu.

E o durere mare,
Şi suferinţi, pe care
A le simţi pot numai, a le descri mi-e greu.

Cum vedem, nici Alexandrescu nu scapă de oarecare platitudine şi are şi norocul deplorabil de a uza de comodul paradox al celui mai inferior diletantism — cu „n-am cuvinte" şi „a le descri mi-e greu". „N-am cuvinte" este, în vorbirea literară, o intolerabilă infirmitate.

Alexandrescu mai poate zice şi aşa :

*Dar însă* suvenirul fiinţelor iubite
Va fi al meu suflet etern înfăţişat.

Pentru *dar însă*, Alexandrescu are o curioasă predilecţie.

Sau, astfel, sau tot atît de plat prozaic :

Negreşit că Elisa de sine încîntată,
Văzîndu-şi în fîntînă atîtea frumuseţi...

sau :

O văz ziua și noaptea, seara și dimineața ;
Ca un rănit de moarte simț în piept un fier greu ;
Voi să-l trag, fierul iese, dar însă cu viața,
Și cu sufletul meu.

*Dar însă* și *fierul greu* (de ce *greu?* decît pentru rimă, epitet ales la întîmplare și nepotrivit) și fierul care iese *cu sufletul* și *cu viața* — sunt evident efectele unei neglijențe ce deloc nu se potrivește cerințelor superioare ale criticului Alexandrescu.

Și vînătorul ce imitează
Pe frunzuliță un glas străin
De vicleșugu-i se îngîmfează,
De bucurie el este plin

sunt versuri pe aproape de muzicalitatea celor de plăcintă — de altminteri, ca și următoarele două :

Cînd pierzi o ființă obiect de iubire,
O lungă viață e nenorocire.

Și parcă ne cuprinde un dor pervers după versurile dervișului :

Ascultă ; eu te iubesc
Și pentru tine mult pătimesc —

versuri ce ne duc înapoi pînă la Neculai Văcărescu și care, de altfel, se află aproape textual în *Păstorul întristat* al lui Cârlova, ni se face dor de asemenea naive platitudini vechi, cînd ne cad înainte platitudini pretențioase ca :

Omul este o taină care-o știe mormîntul,
*Femeia* e un *înger*, *viața-i* un suspin.

Și odată cu acest dor, un dor din necaz, ne cufundăm într-o perplexitate melancolică, aducîndu-ne aminte că Eminescu — *Eminescu,* conducătorul frumoasei limbi vechi românești — așează, cu un procedeu regretabil sumar, tot scrisul din vremea lui Alecsandri și Bolintineanu în „Veacul de aur al scripturilor române", pe cînd e doar de prima evidență că, pentru Eminescu ca

și pentru acei dintre noi cîți iubesc trecutul fără rezervă, „Veacul de aur al scripturilor române" îl umplu atît de frumos Dosoftei, Costin și Neculcea.

Îl mustra odată Eliade pe Alexandrescu că nu urmează regulat cursurile. Alexandrescu îi răspunse că *lui îi trebuie filozofie*, și așa ceva nu se află la Sf. Sava. În adevăr, alături de exigența scrupuloasei corectitudini artistice, Alexandrescu a iubit și filozofia, ca să zicem așa. Silințele sale în această direcție însă, nu trec dincolo de vagi tristeți asupra scurtimii vieții pămîntești, asupra răutății nepedepsite a oamenilor, și de acea religiozitate lamartiniană nebuloasă și inconsistentă cu suprafața sonoră și cu un foarte anemic fond de imaginație și de pasiune. Gîndirea lui Alexandrescu rămîne mediocră. Ca toată grupa începătorilor noștri, el era prea puțin cugetător, prea puțin cărturar. Rămîn însă cel puțin aceste două cerințe ca noutăți prețioase: scrupulozitatea artistică și nevoia de a îmbogăți cu fond serios poezia ce se năștea, prin silințele lui și ale altora. Și în privința lui Alexandrescu dar, rămîne să ne mulțumim, în definitiv, cu o contribuție valoroasă la formarea limbii literare, să ne mulțumim cu un scris liber de străinismul tradițional, ca și de comicăriile pernicioase ale latiniștilor.

*

În poezia *Mîngîierea*, dedicată *Unei tinere femei*, Alexandrescu scrie astfel:

Sub degetele tale, în sunete argintoase
*Clavirul* cînd răsună, cînd dulce preludezi,
Deștepți în al meu suflet acorduri fioroase,
A patimilor stinse cenușe înviezi.

Trebuie să presupunem că, prin acorduri *fioroase*, Alexandrescu vrea să spuie: acorduri care-l *înfioară* — fiindcă dacă pianista preludează dulce, cum zice versul, e de neînțeles ca sufletul poetului să răspundă cu acorduri *fioroase*. E o mare violență de vocabular, care trebuie semnalată: *și* la acest iubitor al corectitudinii, sentimentul vorbei materne e nesigur, *și* el cade pradă arbitrarului. Dar citatul l-am făcut de dragul *cla-*

*virului.* Istoria clavirului în literatura noastră ar putea da un paragraf savuros. Clavirul a fost un element de modernism în poezia noastră de dragoste; Catincele, Marghioalele, Ruxandrele și celelalte amante, acum cu totul dezafectate, nu fusese pianiste. Ca și amanții lor, poeți, ele își comunicau sentimentele pronunțate, de preferință prin lăutari. Nu aveau, probabil, încă, sufletul prea artistic. Era în veacul de aur al eroticii fără complicații.

Să trecem însă la Bolintineanu. Bucata e intitulată *Evelina* — și este a doua cu acest titlu — iar versurile cu clavirul sunt acestea:

Ea zice, și pe față trecînd bucle de fir,
Se scoală și s-așează să cînte la clavir...
Sub degete de purpur octavele d-ivor
Intonă un aer dulce, suav, desfătător.
E sufletul ei, tînăr, plin de melancolie
Ce cură în torinte de-amor și armonie...

Împreună cu clavirul, numele Evelina e un mare simptom de modernizare. În colecția poeziilor din tinerețe (nepublicate încă), cum explică titlul, pe care Bolintineanu le tipărește în 1869, deci în plină maturitate, sunt multe bucăți intitulate cu nume de femei. Avem, de exemplu: Lilia, Dilica, Aleiza, Dora, Tecla, Elia, Milia, Tilia, Zilia, Virginia, Amelia, Dilia, Binica, Flora, Lucia, Tedica, Helisa, Lusica, Ada, Adica — în sfîrșit, Evelina, pianista citată mai sus. *Evelina* revine de trei ori în titlu:

Sunt gelos, o, Evelino,
Idol dulce și rebel.

Și totuși, numele acestea și clavirul semnalează o revoluție în poezia română de dragoste. Toate numele acestea, ca și instrumentul de muzică, sunt rechizite occidentale. S-a isprăvit erotica orientală, în șalvari de mătase și papuci călcați.

Totuși, ciudat amănunt, și probabil o simplă scăpare din vedere a poetului. În prefața acestei colecții, Bolintineanu spune așa: „Aceste poezii, scrise în frageda tinerețe, nu au nici un raport cu viața autorului. Ele

sunt o vibrațiune hymnurilor greci și latini, care fac și astăzi literatura și poezia tuturor națiunilor Europei. Faptul imaginațiunii, școala elegantă amoroasă în care au strălucit Sapho și Horace (așa scrie Bolintineanu, *à la française*, Horace, Catulle, Properce și alții...)

Românii, dominați de limba, de datinele grece, în mijlocul suferințelor și aspirațiunilor către un viitor român, cugetau și visau ca poeții antici amoroși și grațioși, în acea poezie delicată și suavă prin care Anacreon venea să ia locul lui Homer sub altă fază. Astfel era școala unde Văcăreștii, Conachii împleteau pe rozele Greciei crinii Carpaților, cînd veniră și alți poeți, spre a da mai multă vigoare nervelor acestei poezii. Sub impresiunea școlii antice scrisesem cele mai multe din aceste poezii, pe care nu le-am publicat niciodată. Această carte este o cestiune de curiozitate. Această școală nu mai este de timp. Cată a se cînta eroii, faptele lor strălucitoare, durerile și aspirațiunile națiunii."

Bolintineanu păcătuiește aci prin modestie, sau marea lui spontaneitate îi ascundea lui însuși meritele lui ca răsturnător al eroticii Văcăreștilor și a lui Conachi. El a dat haină occidentală poeziei române de dragoste. Și nici nu e exact că această poezie, anacreontică cum o judecă el, ar fi rămas, pentru dînsul, o curiozitate. Fiindcă, deși aproape nici una din bucățile acelei colecții a poeziilor din tinerețe n-a trecut întocmai în culegerea *Poeziilor „ordinată de chiar autorul"* și tipărită sub privegherea minuțioasă a lui Gh. Sion, stilul a rămas același. A rămas același, și în bucățile eroice, în poezia de genul nou, care va să zică.

Prefața din care am citat este un monument al superbei neglijențe, care a caracterizat toată cariera literară a lui Bolintineanu. Iată un om care deloc nu se gîndea la greutățile artei literare, cum făcea Alexandrescu. Bolintineanu este un fel de reproducere în negativ a acestuia — și s-ar zice uneori: o caricatură a lui.

Bolintineanu a fost un scriitor de pură bunăvoință. Un prea zelos umplutor de cadre, și ca atare istoria literară nu-l poate trece cu vederea. A scris de toate, cu o fertilitate inocentă, nepăsătoare. În vremile acele,

poligrafia masivă opera ca putere solicitatoare a atenției publicului, și ca stimul pentru începători. Stimul adesea de o valoare cam dubioasă, dar în sfîrșit : un stimul.

În colecția pomenită, poezia *Mihai la Călugăreni* ne aduce versurile acestea :

Cerul, cît vederea poate să zărească,
Nu-nvelește încă tabăra turcească.
Dar Mihai în cortu-i nu se odihnește
Cheamă căpitanii și astfel le vorbește :
Turcii ne *întrece* prin numărul lor,
Batori *refuză* al său ajutor.

Ce credeți a face ? — ne vom bate oare ?
Toți *exprim* mirarea de-a se apăra...
Dar Mihai răspunde :
Domnul ce nu are suflet a muri,
Pentru tron și țară nu merită a fi !
A fugi de luptă, nu e *demn* de noi,
Sunt român, românul moare ca eroi.

Acesta-i Bolintineanu, din tinerețe pînă la bătrînețe. O egală și senină insensibilitate pentru raportul între ritm și ideație, pentru vocabular, ca și pentru imagine. Peste tot : aceeași candidă și monotonă neglijență literară.

Prea puține reușite, convenabile la limită, la întîmplare, apar în această masă literară ieșită din o ușoară și neobosită bunăvoință.

Astăzi, Bolintineanu apare ca autor vesel fără voie. În acest sens sunt mai ales de recomandat romanele, cu deosebire acel intitulat *Manoil*, în întreagă această producție aproape parodistică.

*Revista Fundațiilor regale*, nr. 5, mai 1936, p. 234—253.

# II. SCRIITORI STRĂINI

## SENTIMENTALUL MAUPASSANT

„Maupassant a înnebunit, fiindcă nu credea în Dumnezeu. Acest nenorocit se îndepărtase absolut, se înstrăinase complet de divinitate." Așa scriau pe vremuri oameni evlavioși și gingași la suflet. Astăzi s-ar zice poate, de exemplu: Maupassant s-a prăpădit de răul pesimismului, fiindcă n-a putut ajunge la o „concepție unitară de viață". În amîndouă formulele ni se prezintă, cum lesne se poate vedea, același punct de vedere nobil, cum se zice, și sublim. Eu cred că față de păreri ca aceste, mai mult pioase și binecrescute decît inteligente, n-a fost rău că în anii din urmă s-a stăruit cu oarecare băgare de seamă, și fără fraze, asupra bolii lui Maupassant. Cititorului cu educație nu-i strică să audă, chiar și mai des, că nimeni nu poate înnebuni, de-a binelea și fără hiperbolă, numai din desperare metafizică. Iar pentru istoricii literari și biografi este mai de folos, cred, să consulte cîteodată psihiatria decît să se încînte cu nu-știu-ce-uri solemne, de o eleganță intelectuală foarte îndoielnică.

Pe istoricii literari îi găsesc, în general, puțin dispuși să admită o puternică influență a bolii asupra producției lui Maupassant. Obișnuit este să se dea o prelungită admirație incomparabilei sale obiectivități, și se acordă numai că, în operele din urmă, apare un caracter oarecare sentimental și duios; ori încă poate: că boala i-a sporit pesimismul. Psihiatrul Wilhelm Lange, care ne-a dat o patografie a lui Hölderlin, exce-

lentă chiar și în părțile curat literare, scrie în studiul său critic asupra psihozei lui Maupassant: „În nuvela *Le Horla* se aude imbecilitatea paralitică". Iar mai departe: „Pe cînd schița fantastică *Sur l'eau*[1], din 1881, este încă solid compusă, simplu și lucid scrisă, bucata intitulată *Lui*, din 1884, cuprinde repetări și interjecții directe ale autorului. În *Horla* (1887), și încă mai mult în *Qui sait*[2] (1890), repetările, întrebările, suspensiile se acumulează; iar repetarea, cu evidentă satisfacție, a acelorași cuvinte cu greu găsite ne aduce aminte de perseverențele verbale ale oamenilor beți." Față de aceste afirmații ale lui Lange trebuie amintit mai întîi că *Le Horla* ni s-a păstrat în două redactări: cea mai veche, apărută la 26 octombrie 1886 în *Gil Blas*; iar volumul de nuvele în care se găsește al doilea text a ieșit de sub tipar în 1887. Primul text este cam de opt ori mai scurt decît acel din volum; este scris limpede, în ton uscat pînă la exagerare — vrea să fie ca o dare de seamă rece, care contrastează frapant cu ciudățenia faptelor descrise. Intenția îmi pare clară: este vorba de a lăsa pe cititor în îndoială dacă are înainte povestirea unui nebun sau o istorie fantastică. În acest prim text omul își povestește întîmplările într-un spital, față cu medici și alți învățați; a doua redactare este în formă de jurnal, și aici mi se pare că intenția a fost să povestească progresul unei boli mintale; de aici incoerența, exclamațiile, repetările. Lange vrea să le interpreteze simptomatic. Literar, îmi pare textul al doilea mult inferior celui dintîi. Dar tot așa, și în același fel inferior, este povestirea *Lui*, din anul 1884, care evident este o altă lucrare pregătitoare pentru *Le Horla*. Astfel, între *Lui* și *Le Horla* avem textul din *Gil Blas*, lucrare de ton foarte potolit și cu artistică îngrijire executată. Afară de aceasta uită Lange că retorică de rău-gust nu se găsește prea rar la Maupassant; și se găsește mai cu seamă acolo unde e vorba de povestitori fictivi. Exclamațiile și mai ales repetițiile erau dinadins introduse pentru a caracteriza persoane cu psihicul bolnav. În sfîrșit, nu trebuie uitat că în lucrările cele cu totul din urmă, în fragmentele de roman *l'Angélus*[3] și *l'Âme étrangère*[4], scrisul lui Maupassant este în

totul liniştit, dezvoltarea gîndirii strict coerentă. Nu se poate vorbi dar cu deplină hotărîre despre o constantă decădere a stilului sub influenţa bolii. *

Într-un tratat cu dimensiuni de lexicon, închinat vieţii şi operei lui Maupassant, carte plină de cunoştinţi şi de entuziasm, biograful Paul Mahn crede a constata că stilul eroului său este unul şi acelaşi de la un capăt la altul al operei, şi prin aceasta exclude, pe cît se poate înţelege, orice influenţă a bolii asupra producţiei literare. O asemenea influenţă a existat totuşi, şi eu mi-o închipuiesc mai mult indirectă: boala a exagerat sentimentalitatea înnăscută a omului, şi prin aceasta a determinat direcţia artei sale. El însuşi vorbeşte odată despre un punct deciziv în viaţa lui: pînă la acel *tournant*, totul era pentru dînsul voioşie şi frumuseţe; atunci însă a văzut „dintr-odată sfîrşitul drumului". Încă din vara anului 1878 se găsesc, în scrisorile lui Flaubert, aluzii clare la tristeţea şi deprimarea tînărului prieten, care probabil de pe atunci chiar era bolnav şi, poate, îşi dădea seamă de gravitatea bolii sale.

Maupassant a fost din capul locului un burgez cuminte, deopotrivă înzestrat cu humor şi cu sentimentalism. Dac-ar fi fost sănătos, s-ar fi amuzat cît l-ar fi iertat puterile, cu sporturi, cu femei şi în călătorii. Harnic şi abil cum era, ar fi produs regulat romane şi nuvele. Încetul cu încetul, şi-ar fi cîştigat — ca un fel de Feuillet cam piparat — simpatia mamelor de familie luminate. De vreo treizeci de ani încoace, ar fi fost primit în rîndul autorilor „*dont les mères permettent la lecture à leurs filles*" [5]. În glorie şi cu avere — se pricepea şi în afaceri! — ar fi părăsit, la adînci bătrîneţe, această vale a plîngerilor. Se-nţelege că, potrivit vremii, ar fi fost pesimist, ar fi citit pagini alese din Schopenhauer, ar fi scris foiletoane elegiace. Dar toate

---

*. În înţeles artistic, cea mai perfectă dintre schiţele fantastice, *La Nuit* (scrisă pe la anii 1880—1881), este poate de origine de-a dreptul patologică. Cu un material de senzaţii neobişnuit de bogat, cu o gradare de efecte extrem de delicată, această măiastră încercare de a da impresia unei tăceri misterioase, care vine brusc să sugrume toate zgomotele oraşului imens, s-a născut, poate, dintr-o surzenie de acele trecătoare, care cuprind brusc pe bolnavi în anume stadii ale paraliziei progresive (*n.a.*).

acestea ar fi fost atitudini fără grave consecințe, cochetării platonic pesimiste. Grozăvia și înfiorarea, dezolarea suferinții și spaimele morții nu le-ar fi cunoscut nici pe departe, sănătos, cum le-a cunoscut bolnav. În filozofările lui melancolice, boala are o parte mare. Căci suferința înduioșează, sau te face iritabil. Groaza de toate înfricoșatele posibilități ale perfidei sale boli trebuia să-l facă și mai sensibil, și mai sentimental decît era din natură.

Pentru observațiile de mai jos, aceasta este data cea mai însemnată din istoria vieții acestui om.

*

Cred că oricine cunoaște cîtuși de puțin opera lui Maupassant, și oricine are, prin natură, mai mult judecată clară decît capacitate de exaltare, nu va fi surprins dacă spun că omul acesta a fost un artist foarte sentimental. Vreau să zic: această calitate se vede foarte tare în operă însăși, chiar cînd n-am ști nimic asupra persoanei autorului. Dar avem și mărturii directe, categorice despre aceasta:

„Les attaches que j'ai dans la vie travaillent ma sensibilité qui est trop humaine, pas assez littéraire... J'ai un pauvre coeur orgueilleux et honteux, un coeur humain, ce vieux coeur humain dont on rit, mais qui s'émeut et fait mal... Je suis de la famille des écorchés. Mais cela je ne le dis pas, je ne le montre pas, je le dissimule même très bien, je crois... On me pense sans aucun doute un des hommes les plus indifférents du monde. Je suit sceptique, parce que j'ai les yeux clairs. Et mes yeux disent à mon coeur: «cache-toi, vieux, tu es grotesque», et il se cache." [6]

Așa era Maupassant. Clar și preciz se descrie singur în scrisori, și tot așa se trădează în cărțile lui. Tocmai completa și naiva convingere cum că știe să-și ascundă bine inima ne dă relieful perfect al autoportretului. Este caracteristică și cunoscută ambiția sentimentalilor de a trece drept sceptici. Mérimée pare să fi fost cel mai iscusit în această politică, dar Mérimée a fost el într-adevăr sentimental? Maupassant scrie despre *Mont-Oriol*, la care lucra tocmai: „les chapitres

de sentiment sont beaucoup plus râturés que les autres... Je ris souvent des idées sentimentales, très sentimentales et tendres que je trouve en cherchant bien"[7]. Nu-i de crezut că-i venea greu să le găsească. Asta știa bine prietena căreia îi erau trimise rîndurile de mai sus, și care povestește cum se supărase el odată, cînd ea îi spusese că pe fiecare pagină a cărților lui stă scris: milă! Cu toate aceste, mai toți care au vorbit de Maupassant sunt de altă părere decît doamna Leconte de Nouy, și de aceea auzim atîtea despre „obiectivitatea" și „sublima lui indiferență".

Fiindcă efectele sentimentalității sporite de boală sunt, cum cred, aproape deopotrivă răspîndite peste opera întreagă, este drept să căutăm peste tot rezultatele estetice ale acestei stări a omului, în loc de a le reduce numai, și în mod vag, la lucrările din urmă. Astfel se va vedea poate că, privită numai estetic, producției lui Maupassant, în cea mai mare parte, i se cuvine alt loc decît acela care de obicei i se face, că felul talentului și raporturile dintre estetica lui naturală și cea adoptată au fost altfel decît cum sunt în general prezentate.

*

Maupassant pare să fi admis, în principiu, estetica lui Flaubert. În prefața la *Pierre et Jean* vrea el să arate cum metoda lui se întemeiază pe ideile acelui maestru. Nu este vorba să înduioșezi ori să mîngîi, nici să-l faci pe cititor să viseze, să rîdă, să plîngă ori să cugete, ci: să-i dai ceva frumos — aceasta e, s-ar zice, după părerea lui, ca și a învățătorului, datoria supremă pentru artist, acesta-i gustul „spiritelor distinse". De aici urmează că arta nu trebuie să „instruiască", ci să „arate". Artistul trebuie să stea ascuns, să lase obiectele să vorbească ele cît mai direct. Pentru arta povestirii rezultă din toate acestea o consecință foarte însemnată: psihologia persoanelor nu trebuie dezvoltată în studii explicative, ci întocmai cum e la Flaubert: să se arate prin faptele lor. „Interiorul să se descopere prin exterior, fără argumentare psihologică." Astfel se face povestirea interesantă, și mai puțin conventio-

nală; fiindcă în realitate oamenii trăiesc și făptuiesc, dar nu-și istorisesc motivele. De altfel, nici nu putem pretinde a cunoaște vreodată motivele complet și sigur, așa încît este oareșicum chiar mai onest să dai cît mai multă acțiune, cît de puțină, sau deloc, explicație psihologică. Încă mai preciz vorbește Maupassant despre aceasta în o scrisoare nu demult publicată: „Am ajuns la convingerea că cine vrea să scrie bine, ca artist, colorist, ca om de simțuri și plăsmuitor de imagini, acela trebuie să descrie, iar nu să analizeze... În fond, arta noastră are menirea să facă vizibile, interesante și mai cu seamă estetice, părțile intime ale sufletului. Pentru mine psihologia în roman și nuvelă se reduce la aceasta: cu ajutorul vieții să ni se arate omul ascuns." Din „simpla și luminoasa teorie" a lui Flaubert și a lui Bouilhet scoate Maupassant regula fundamentală a observației artistice. Totul este să vezi exact. Inspirațiile vagi trebuiesc evitate. Arta este matematică; efectele mari se obțin cu mijloace simple, bine combinate. Buffon zicea că geniul nu-i decît continuă răbdare, Maupassant adaogă: talentul este reflecție stăruitoare, cu condiția să ai simțul specific trebuitor acestei reflecții. În legătură cu acest sistem de observare fixase Flaubert teoria stilului: Orice ai avea de spus, există numai un substantiv cu care să numești lucrul, un verb ca să-i dai viață, un adjectiv care să-l caracterizeze. Aceste cuvinte, singurele juste, trebuie să le cauți, evitînd orice șarlatanie de vorbă, oricare ciudățenie; și să nu te mulțumești cu aproximații. N-ai nevoie de cuvinte rare și uitate, dar cu atît mai mult trebuie să cauți fraze variat construite, ritmate și articulate cu rafinare și pline de sonoritate.

Fiindcă, în modul arătat, Maupassant se afirma ca elev al lui Flaubert, lumii i s-au părut amîndoi mult mai înrudiți decît sunt în realitate. Un literat pretinde, de exemplu, că Maupassant, întocmai ca Flaubert, era convins că viața există oarecum numai de dragul artei, că ambii erau de aceeași rasă și aveau același temperament. Un altul zice: adevărata pasiune a lui Maupassant era arta. Și așa au zis mulți alții, dacă nu chiar toți care au vorbit despre înrudirea celor doi „normanzi". Este în adevăr așa?

Arta este totul, arta este fapta supremă; pentru artist nu încape altă lege decît să sacrifice totul artei. Aceasta-i dogma lui Flaubert; de această credință s-a ținut el cu cea mai perfectă naivitate, și în practică s-a conformat ei cît s-a putut mai unilateral și mai consecvent. Cum se poate însă ca cineva, care a adunat toate datele unei biografii complete a lui Maupassant, să scrie că pentru omul acesta arta era suprema dragoste, că viața pentru dînsul nu exista decît de hatîrul artei? Sportul și femeile îl atrăgeau mult mai tare decît toată arta — cred că pot spune aceasta fără încunjur; în ochii oamenilor cuminți și înțelegători nu-l scoboară întru nimic o asemenea constatare. Maupassant, un fel de martir al artei? ce curioasă nebăgare de seamă! Ori poate și mai rău.

La exaltarea lui naivă pentru artă, Flaubert se necăjește pe tînărul său prieten fiindcă se dă prea mult petrecerilor, și-l sfătuiește să sacrifice literaturii canotajul și fetele. Îmi închipuiesc că băiatul trebuie să fi rîs cu bunătate, dar din toată inima, de candidul maistru. „Nu sunt în stare să-mi iubesc arta cu adevărat. O analizez prea mult. Simt prea tare cît de relativă este valoarea ideilor, a cuvintelor, și chiar a celei mai perfecte inteligențe... Nu mă pot opri să nu disprețuiesc gîndirea, fiindcă-i atît de slabă, și forma, pentru că-i așa de imperfectă. Pe mine mă stăpînește iremediabil ideea insuficienței omenești, a oricărei silințe a noastre, fiindcă rezultatele sunt totdeauna niște mizerabile și neisprăvite lucruri." Această filozofie, jumătate confuză, jumătate banală, asupra neputinței de a atinge perfecția, ascunde adevărata psihologie a omului: el nu putea să iubească deosebit arta fiindcă iubea mult prea tare altceva — viața.

Este de mirare cum nu s-a luat seama că Maupassant n-a scris niciodată entuziast despre artă. În *Sur l'eau*, *Au soleil*[8], *Fort comme la mort*[9], în prefața la *Pierre et Jean*, în studiul asupra lui Flaubert, ori în ce parte vorbește de artă — unde se întîlnește tonul entuziast?

Ce vor și ce pot, în general, artele? Pictura dă, în culori, peizaje monotone, care niciodată nu seamănă cu

natura, sau oameni, copii moarte și mute ale vieții, care niciodată nu dau impresia de viață. De ce osteneala aceasta, de ce zadarnica și banala reproducere a unor lucruri triste în ele însele? Despre o expoziție de tablouri spune în *Fort comme la mort*: „Și atunci a început lumea să agite aceleași teme cu aceleași argumente... *sur des oeuvres à peu près pareilles* [10]. Soldați, vaci care pasc, apus de soare, lună plină; în scurt, tot ce fac și vor face pictorii în vecii vecilor." Ori se găsește măcar urmă de simț sau de reflexie estetică în prelunga explozie admirativă în fața Venerei din Siracusa, în discursul acela retorico-poetic despre femeie și dragoste? Trebuie să fie cineva prea distrat pentru ca să ia o astfel de bucată literară, atît de oarecare, drept considerație profundă în materie artistică. Este izbitor cu ce adjective nule își traduce Maupassant impresiile sale de artă: „le plus grandiose spectacle que l'art humaine puisse offrir — la chapelle palatine, la plus belle qui soit au monde, le plus surprenant bijou religieux, ensemble merveilleux, chef d'oeuvre divin, chapiteaux d'une beauté parfaite, admirable niche d'un style exquis, escalier d'un style délicieux, proportions irréprochables, charme intraduisible des lignes, Saint-Marc, la chose la plus admirable du monde. Tiepolo possède un admirable et invincible pouvoir de charmer" [11]. Atît reușește să dea, la maximum — atît de nediferențiat este simțul și experiența artistică a acestui viguros disprețuitor al obtuzilor burgezi.

Cu poeții, ca și cu pictorii: îi cunoști pe toți, cînd ai citit pe cei patru mai buni. Altceva nu pot ei decît să copieze omul... Urmează după această simplă și expeditivă constatare o exclamație foarte caracteristică, o plîngere pe care adeseori o auzim de la diletanți și de la fete nervoase și impaciente: „Ah, dacă poeții ar ajunge pînă la stele, dacă mi-ar arăta necontenit lumi nouă, atunci i-aș citi zi și noapte!"

Muzica pare s-o fi iubit mult Maupassant; așa cel puțin s-ar presupune după cîteva locuri unde el sau persoanele sale vorbesc de dînsa; dar aceste locuri mai arată că înțelegea muzica puțin ori deloc. În

*Mont-Oriol* vorbeşte Paul Brétigny, „le jeune premier" al romanului, în a cărui fizionomie se găsesc probabil caractere esenţiale din persoana autorului: „Cînd aud muzică, pare că mi se desface pielea de pe carne... Stau ca un om jupuit de viu (cuvînt adesea întrebuinţat de Maupassant despre el însuşi); orchestra cîntă pe nervii despuiaţi, cutremuraţi, care se înfioară la fiecare ton." Iar pictorul Bertin, în *Fort comme la mort*, iubeşte şi el muzica: „il adorait la musique, comme on adore l'opium. Elle le faisait rêver"[12]. Şi mi se pare că suntem complet lămuriţi asupra capacităţii muzicale a lui Maupassant acolo unde acelaşi pictor asistă la *Faust* al lui Gounod şi simte delicat cum muzica aceasta „îi descopere deodată toată adîncimea poemei lui Goethe"!

Urme de interes şi înţelegere pentru obiecte de artă nu se află. În jurnalul fraţilor Goncourt se notează că, în ultimii ani ai vieţii, Maupassant începuse a colecţiona, dar cu puţină pricepere. Cu artişti se întîlnea mult în tinereţe; cu dînşii făcea mult canotaj şi vînătoare de femei. Bibliofil n-a fost; probabil nici foarte cititor. Nu mai mult decît majoritatea jurnaliştilor parizieni mai de seamă; poate mai puţin. Şi aici intervine o altă fundamentală deosebire faţă de Flaubert, care avea o neobişnuită putere de lectură; în *Bouvard et Pécuchet* se ascunde probabil o bună doză de autoironie. Flaubert era om de studiu. Pentru Maupassant însă, ca pentru toţi acei pe care viaţa îi captivează puternic, nici o speculaţie, incluziv arta, nu poate vreodată să-i seducă adevărat.

Deşi îi place să presare reflecţii în povestirile lui, nu se poate zice cu dreptate că Maupassant a filozofat mult şi profund. Unii l-au numit „gînditor puternic" şi autor „bogat în idei". Mi-e cu neputinţă să văz în această judecată altceva decît un semn de nemărginită dragoste şi admiraţie pentru persoana lui. Această laudă este poate şi cea mai îndoielnică din cîte se pot aduce unui povestitor. Fiindcă ai nervii iritabili, fiindcă viaţa îţi pare monotonă şi urîtă, ori tristă şi crudă, iar ideea morţii te despereazǎ, nu înseamnă că eşti un cugetător puternic. Maupassant a scris destul de mult

pentru ziare, și a căpătat foiletonicescul obicei al așa-numitelor considerații generale. Ceea ce el dă, ca *idei*, nu întrece, cred, nici calitativ, nici cantitativ, nivelul jurnaliștilor inteligenți din vremea lui. În tot cazul, aprecieri ca cele citate nu se pot face cu hotărîre decît după ce s-ar fi luat în specială cercetare, din acest punct de vedere, toți așa-numiții *chroniqueurs* mai buni ai generației sale. Pesimiști erau, probabil, pe atunci mai toți, și mai ales oamenii de condei. Iar disprețul sistematic pentru burgez, pe care l-a diluat cu groase trăsături de satiră și cu atît de puțin spirit în *Les dimanches d'un bourgeois de Paris* [13] nu este, cum știe oricine, un product original al gîndirii lui. Maupassant n-a cugetat, mi se pare, nici adînc, nici subtil; a repetat numai foarte clar și foarte viu ideile medii ale timpului. Pe cititorii sensibili îi rog aci, ca și la toate observațiile asupra structurii intelectuale a omului acestuia, să nu vadă aici o evaluare, și încă mai puțin o condamnare a artei lui. Am să dau lămurit a înțelege ce cred despre aceasta cînd vom ajunge acolo.

Aici vreau numai să amintesc încă un caracter al lui Maupassant care-l deosebește sensibil de Flaubert. Acesta scrie și accentuează: „moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est" [14]. Celălalt zice dimpotrivă: „J'écris parce que je souffre" [15]. Artistul este un om „jupuit de viu, o creatură care vibrează înfiorată". Și despre dînsul însuși povestește astfel: „Îmi aduc aminte de zilele posomorîte, în care inima mea a fost în așa fel sfîșiată de lucruri văzute într-o clipă, încît amintirile acelor vedenii rămîn în minte ca niște răni". Și dă exemple, atît de caracteristice cît se poate, pentru felul lui de a observa, de a se interesa de viață: o băbuță prăpădită trece în cîrjă pe lîngă dînsul, nenorocita trebuie să-și aducă singură de mîncare. Pe această bază sentimentală Maupassant construiește tabloul duios al unei dureroase existențe: „Oh, la misère des vieux sans pain, des vieux sans espoir" [16]... Sau: într-o zi ajută unui medic să îngrijească o familie de țărani, bolnavi de difterită — „aceasta n-am s-o uit niciodată, și încă multe altele

care mă fac să urăsc pămîntul"... Dar aceasta, ferească Dumnezeu, nu-i psihologia artistului în general, „l'homme écorché" [17], cum îl numește el; aceasta-i psihologia *lui*. Aici vedem numaidecît cum își găsea Maupassant subiectele. Așa cum era, omul acesta nu putea fi cu adevărat și efectiv captivat de estetica lui Flaubert și a parnasienilor. Să luăm seama că, după ce expune teoriile maistrului despre sublima obiectivitate și impersonalitate a artistului, Maupassant încheie liniștit și foarte cuminte: acestea erau pentru dînsul articole de crez. Adevărat, *pentru Flaubert*, erau ideile acelea adevărate dogme!

*

Flaubert a zis despre *Boule-de-Suif* [18] că este un mic cap de operă. Această apreciere îmi pare pornită mai mult din infinita și atotstăpînitoarea lui antipatie pentru burgez decît din reflecție estetică. Nuvela este o amară și rea satiră contra burgeziei, în trăsături groase, construită după rețeta romantic-democratică. Reprezentanții „lumii bune" sunt nu numai arătați ridiculi și odioși în firea și în faptele lor, ci autorul îi judecă direct, polemizează aspru contra lor, contra acestor „ticăloși respectabili", „milionari ignoranți", care „se simt frați în marea francmasonerie a banului și își sună aurul în buzunar". Iar eroina este tipica prostituată sentimentală, cum a visat-o poetica romanticilor francezi. În mijlocul acelor „canalii binecrescute", ea singură are inimă și caracter. Pentru tipul acesta Maupassant s-a interesat totdeauna cu multă dragoste și l-a prezentat în felurite variații. Boule-de-Suif este o prostituată special patriotică: dacă servitoarea n-ar fi ținut-o de coade, ar fi strîns de gît cel puțin *un* neamț. O altă prostituată patriotică, în *M-lle Fifi*, înjunghie un ofițer prussian pentru că insultase patria și armata. Iar încă o alta nu vrea să-și vindece sifilisul pentru ca să poată infecta cît mai mulți dușmani. Aceste povestiri de război sunt poate întîmplări adevărate; cele mai multe însă par, nu știu cum, false și pueril tendențioase, ca niște invenții ale unui sergent-major lăudăros și puțin cam mărginit. Dintre toate lucrările

lui Maupassant nuvelele de război stau pare că pe treapta cea mai de jos: sentimentalismul lui nu se arată nicăieri într-o formă atît de inferioară. În *Boule-de-Suif* figurile sunt aliniate ca pentru o demonstrație, fiecare clasă cu reprezentantul său; nobili, mare negustor, mic-burgez, agitator democrat, călugărițe de la Crucea Roșie. În fața tuturor acestor mutre burgeze stă femeia căzută, simbolizînd pe înțelesul oricui naivul, bravul și în fond totdeauna virtuosul suflet al poporului. O excesivă intenționalitate de construcție te lovește aici, ca și în alte producții ale acestui om cu inima simplă și sufletul transparent.

*Pierre et Jean*, de exemplu, se distinge printr-un curios schematism. Chiar numele celor doi bărbați sunt parcă dinadins tocmai acelea care nelipsit se întrebuințează în manualele de logică la capitolul silogismelor, ca și cum ar fi vrut autorul să sublinieze cît mai gros funcțiunea unilaterală, curat de exemplificare, a celor două figuri principale. Și într-adevăr figurile acestea se arată numai dintr-o parte, bidimensional. Opoziția lor este geometrică, contrastul prea perfect, deci prea artificial; descrierea celor doi tineri la începutul cărții amintește enunciurile teoremelor matematice. Cu intenție exagerat și tot în formă de exemplu demonstrativ se desfășură și forma excluziv jalnică a femeii celei atît de bune în *Une vie*; în același fel este excluziv și *Bel-Ami*, numai cît în direcție contrară: acolo ni se demonstrează un suflet bun contra cărui se unesc toate puterile rele; aici: un mizerabil cărui totul îi reușește. Amîndouă cărțile au aceeași temă mult prea clară: vedeți cît de urîtă-i viața, cît de răi sunt oamenii! Ajungem astfel aproape de simplificarea copilăros sentimentală a poveștilor populare, întoarsă numai în direcție pesimistă și aplicată unui material la care nu se potrivește bine. Maupassant vede toate enorm, se lasă dus de această viziune și se degajează de iritațiile lui sentimentale prin *exemple*. Se-nțelege că în sprijinul acestei dispoziții naturale lucra și mascata dogmă pesimistă de care se conducea toată estetica naturalistă. În *Bel-Ami* strălucește cu deosebire procedarea de simplificare arătată mai sus. Persoana principală este

aproape singura care acţionează! nimic şi nimeni nu stă lui Duroy împotrivă, afară de o slabă opoziţie numai de formă. Prin aceasta cartea contrastează izbitor cu *Le Paysan parvenu*[19] al lui Marivaux, acest *Bel-Ami* al secolului al 18-lea. Marivaux, pe care multă lume, fără să-l citească, şi-l închipuie clasicistic convenţional, didactic şi plicticos, impresionează mult mai „realist" decît obiectivul povestitor din secolul al 19-lea. El nu se lasă unilateral dus de sentimente, nu cunoaşte ura puerilă a naturalismului, ci zîmbeşte numai cu discretă ironie. Atitudinea lui este potolită, „obiectivă", cu toate că scrie în formă de memorii, pe cînd la modern, sub forma de povestire „obiectivă" totul este neliniştit, voit, caricatural şi presărat cu inutile observaţii răutăcioase.

*

Maupassant s-a plîns adesea de monotonia vieţii, de lipsa de subiecte interesante. Pe cînd era încă începător, scria el lui Flaubert: „totul este aşa de uniform; lipseşte noutatea". Potrivit naturii sale sentimentale, iubea mai ales subiectele care-l surprindeau şi-l iritau mai tare. Goana după senzaţional este o linie din cele mai vizibile în caracterul său artistic. Fiindcă interesul lui pentru viaţă era sentimental, şi nu estetic, el trebuia să caute lacom tot ce loveşte tare, înduioşează ori revoltă, trebuia să fie chinuit de setea de efect violent. Liniştita luare-aminte, plăcerea nuanţelor mici, insinuanta expresivitate a formelor concrete nu intră în maniera artistului Maupassant. În tot cazul, asemenea nuanţe nu-l satisfăceau, cum se întîmplă cu tipurile eminent estetice. În toate el iubeşte tonurile cele mai violent ţipătoare.

Să ne amintim cîteva din subiectele lui: prostituate eroice care, din eroică indignare, omoară soldaţi duşmani, nobile adultere pe care deodată le prinde dorul să-şi caute copiii nelegitimi crescuţi undeva la ţară, şi acolo fac scene duioase, preot tînăr, la leagănul unui copil de curînd botezat, îşi plînge viaţa lui sterilă (un tablou ca din revistele ilustrate de familie; în acelaşi gust, dar mai viu cromolitografic, este aranjamentul






din *La Maison Tellier* [20]: nevinovata fetiță, care tocmai a luat prima comuniune, doarme în pat cu prostituata — „et jusqu'au jour la communiante reposa son front sur le sein nu de la prostituée!") [21], la un preot bătrîn sosește pe înserate un tînăr copil natural al său, ajuns rău de tot, și întîlnira se sfîrșește foarte sîngeros și misterios, un tînăr în seara nunții, chemat la patul iubitei părăsite care trage de moarte, se întoarce în bal cu un copil nou născut în brațe, iar mireasa, fată generoasă, îl adoptă numaidecît, un bărbat gelos de calul favorit al nevesti-sii omoară femeia și amantul patruped, vizitiu care înnebunește de durere, fiindcă stăpînu-său l-a silit să-și înece cîinele, un institutor otrăvește elevii de necaz că Dumnezeu nu i-a lăsat nici un copil în viață, și la judecată ține un discurs foarte lung și foarte patetic contra lui Dumnezeu, un moșier bogat care în chip neînțeles și inutil violează și omoară o fetiță; torturat de remușcări pe atît de neverosimile pe cît de poetice, se aruncă de pe casă, se zdrobește groaznic și moare, parizieni *viveurs* se fac pustnici, fiindcă au comis incest cu fiica lor nelegitimă și necunoscută, ori pentru că o femeie iubită i-a supărat tare, guvernanta englezoaică se aruncă în fîntînă fiindcă un tînăr pictor, pentru care suspina în tăcere, sărută fata de la bucătărie, fată săracă din popor, îndrăgostită mortal de un tînăr burghez, îi lasă moștenire toți banii pe care i-a pus deoparte, apoi tînjește și moare.

Se vede în cele două sute de nuvele întreg materialul mult cunoscut al melodramelor și romanelor-foileton, servit în doze mici, homeopatice: de aceea a și ajuns acest autor așa iute și în așa grad popular, încît Stuart Merrill a avut dreptate să spuie: „Guy de Maupassant est un auteur prisé des commis-voyageurs. Ses nouvelles se laissent lire d'une gare à l'autre; ses phrases courtes sont rythmées aux cahots des wagons, et ses personnages, qui sont ses admirateurs, se retrouvent à chaque table d'hôte de province" [22]... Dar cărțile lui erau sorbite cu o irezistibilă poftă, și fiindcă în ele se vorbește atît de mult și pe toate tonurile de detalii sexuale; așa ceva captivează pe cititorii de orice culoare estetică, de orice sex și vîrstă.

Amici intimi ai lui Maupassant povestesc cît de mult îi plăcea lui să dea ca adevărate istoriile cele mai extraordinare; îl amuza grozav ca lumea să creadă din toată inima în adevărul enormităților pe care le povestea. Era anecdotist din naștere, și opera lui poartă semnele clare ale acestei calități: cele mai deseori situațiile lui au ceva enorm, poantele au efect de măciucă. Un mic-burgez cuminte și modest, cuprins de un foarte ciudat acces de îndrăzneală, sărută o fată cu care se găsește singur în vagon. Maupassant nu-i mulțumit cu toate situațiile ridicule și dureroase prin care-i purtat nenorocitul, pe urma prostiei lui: îl face să moară din asta! La bîlci, un țăran se apleacă să ridice de jos o bucată de sfoară și o pune în buzunar. În aceeași zi un negustor bogat pierduse în oraș un portofoliu plin cu bani. Țăranul este bănuit, tras în judecată, necăjit. În sfîrșit, se dovedește că-i nevinovat; dar acasă, în sat, nu vrea nimeni să-l crează, fiindcă toți l-au văzut cum s-a aplecat, a ridicat ceva de jos și a pus în buzunar. L-au necăjit oamenii pînă-ntr-atîta, că i s-a tras moartea din asta. Astfel, o excelentă poveste țărănească este deformată în mod supărător prin această încheiere disproporționată. Următoarea idilă grotesc sentimentală este cu totul simptomatică pentru imaginația bizar duioasă a omului. Venerabila soție a unui venerabil negustor are poftă, într-o dimineață frumoasă de primăvară, să iasă la aer curat cu bărbatu-său, cu gîndul ca acolo să dea drumul înfocatei sale dragoste conjugale. Bărbatul mai întîi nu vrea, dar la urmă cedează. Acești Philemon și Baucis moderni sunt surprinși în flagranti (sic!) de jandarm, și chemați în judecată pentru ofensă adusă moravurilor; iar în ședință, venerabila și neastîmpărata doamnă produce un imposibil, dar foarte vioi discurs despre elanul dragostei în general și despre propriile sale exigențe tandre în particular — un patos din cele mai fade pe tema amorului, cu mult prisos tratată de Maupassant. Poeziile lui sunt un repertoriu ales al acestui patos. Erotica donchișonadă analizată aici a fost construită probabil, curat numai în vederea expectorației retorice de la urmă. De dragul unor locuri comune sentimentale de

cel mai inferior grad, Maupassant inventează situațiile cele mai de necrezut și, deși bun observator, el dă, mult mai bucuros decît observație, invenții aranjate din visurile „de ce pauvre vieux coeur humain" [23]... Cu toate acestea, criticii considerabili au afirmat despre dînsul că, mai mult decît oricare altul, a știut să prezinte viața de toate zilele, viața medie, și că a descris-o obiectiv și rece; că el cel întîi a învins, cu adevărat și radical, romantismul. Criticii considerabili sunt însă, de pe la mijlocul veacului trecut, tot mai intens ocupați cu problemele cele mai înalte ale timpului; de aceea, adeseori nu pot să vadă lucrurile cele mai vizibile.

*

La artiști sentimentali și la anecdotiști, ca și la toți diletanții și visătorii naivi, subiectele nu sunt bine desprinse din complexul sentimental primitiv; impresiile nu sunt de ajuns stîmpărate, lipsește distanța estetică trebuincioasă producerii adevărat artistice. Maupassant vrea să obție o aparență de obiectivitate cu ajutorul așa-numitelor cadre: prin această formă se strecoară mai comod emanațiile sentimentale. Din două sute de nuvele și mai bine, vreo sută cincisprezece sunt istorii încadrate. De obicei, povestește un prieten unui altuia, sau la mai mulți, o istorie care i s-a întîmplat chiar lui; dar și alte convenții întrebuințează cu plăcere Maupassant: scrisori, pledoarii, testamente, jurnale intime... Cîteodată cadrul este dublu ori chiar triplu: autorul introduce un povestitor fictiv care vorbește la persoana întîia, dar zice că istoria o știe de la un altul, și că acela o auzise chiar de la acela căruia i se întîmplase. Acești povestitori imaginari reproduc foarte mult dialog, îl raportează textual și dau detalii de peizaj, cu apus de soare și celelalte, chiar cînd lucrul s-a întîmplat cu două sute de ani în urmă și povestea a trecut prin patru ori cinci generații. Justificare estetică nu se poate găsi acestor cadre decît în puține cazuri, mai ales în povestirile cu subiect fantastic ori patologic. Povestitorii închipuiți nu sunt preciz individualizați, de obicei. Medici, soldați, fete bătrîne sau procurori, la toți se aude mult prea clar că același om vor-

bește: aceleași situații sentimentale sau ciudate, cu introduceri, comentarii și concluzii înmuiate în patos banal și în banale filozofări.

Flaubert n-a scris aproape niciodată la ziare: și au zis unii că, pentru practica lui artistică, n-ar fi fost rău să scrie: expunerea lui s-ar fi făcut mai ușură și pentru dînsul, și pentru cititor. Poate că au întrucîtva dreptate acei care vorbesc astfel. Cu mai multă siguranță însă aș admite eu despre elevul lui că a scris prea mult la gazete, în tot cazul mai mult decît era bine pentru gustul și tehnica lui. Desigur, a lăsat cîteva foiletoane frumoase: între toate, acea schiță elegant elocventă, fină și precisă a caracterului parizian — *L'Hommefille**. Dar nu mă gîndesc la această specifică colaborare ziaristică, cît la faptul că cele mai multe povestiri au fost produse regulat pentru ziare. Producția cam grăbită și legătura prea de aproape cu presa zilnică au făcut ca multe nuvele să semene, în tonul lor general, a mici studii de reporter literat. Aceasta l-a adus lesne să adopte o retorică strașnic de uzată, fadă și monotonă. Unele lucruri, care vreau să fie povestiri, se prefac în exemple pentru ilustrarea unei filozofii de foileton. Un exemplu monumental este cunoscutul articol *L'inutile beauté* [24], foarte admirat oriunde de cititorii cu aspirații, cum se zice, filozofice. Autorul scria editorului despre bucata aceasta: „Este cea mai rară (vrea să zică, probabil cea mai deosebită) nuvelă din cîte am scris; este curat „simbol"; îmi închipuiesc că dacă simboalele trebuie să-și păstreze valoarea poetică și estetică, atunci nu-i de folos să agăți de dînsele comentarii lungi; asta însemnează

---

* Paul Mahn (*Maupassants Leben und Werke* [26], 1910), cel întîi care a informat serios despre foiletoanele autorului, nu spune nimic despre articolele asupra poeziei franceze în secolul al XVI-lea, unde Maupassant vroia să prelucreze din nou tema cu care se ilustrase în tinerețe Sainte-Beuve. Articolele acelea au fost publicate în *La Nation*, în 1877. Flaubert le lăudase, și Bourget le crede vrednice de republicare. Nici în ultima ediție a operelor complete, la librarul Conrad (pe baza căreia am făcut lucrarea de față), nu sunt reproduse *(n.a.)*.

că le suprimi de-a dreptul. Ca şi de atîtea alteori, Maupassant, nu se satură uşor de explicaţii: după lunga discuţie dintre bărbat şi femeie în capitolele de la început, şi înainte de lunga explicaţie a bărbatului în concluzie („*Et alors il sentit par une sorte d'intuition!*"[25]...) se întinde un lung capitol în care cei doi tineri domni conversează despre doamna respectivă şi o comentează cu minuţioase dezvoltări. Este de bănuit că autorul ţine mult mai tare la declamaţii patetice decît la povestirea inventată de hatîrul lor; şi totdeauna se teme să nu fie destul de clar: tabloul nu-l poate lăsa fără lungi explicaţii. Tot aşa distruge simbolul cu un discurs patetic explicativ într-o altă bucată mai puţin cunoscută: *Le soir* — în sfîrşit, tehnica simbolului nu-i reuşeşte.

*

În poeziile lui Maupassant, Flaubert constatase „o regretabilă uşurinţă", şi mustra pe tînărul poet pentru aceasta. Colaborarea la ziare a favorizat, cred, această uşurinţă, iar estetica lui sentimental orientată nu l-a îndemnat nici ea prea mult la minuţioase sforţări stilistice. Aşa se explică, îmi închipuiesc, unele neglijenţe care surprind mult la un scriitor al cărui profesor de proză fusese Flaubert. Arhitectura frazei, la Maupassant, este mai totdeauna monotonă; el nu se distinge prin variaţia bogată a ritmului şi a încheierii perioadelor. Nu vreau să zic deloc că n-avea simţul lucrului; mai iute cred că nu dădea mare importanţă acestor detalii estetice. Foarte liniştit lasă din condei groaznic de urîte şiruri de sunete ca „*raccommo*daient des *hardes* — *le* seuil *de* leur *deme*ure — *peu* à *peu une peur*"[27]... Monotonia ritmului vine în mare parte şi de la mania repetării, un mijloc retoric din cele mai triviale, de care nu cred să mai fi abuzat cineva în grad atît de exasperant ca acest stilist veşnic grăbit şi expeditiv. I se părea, poate, că fraza capătă un elan prea frumos prin repetiţie? Desigur, această simplă procedare este un mijloc comod pentru înşirat, cum îţi vin, sinonime şi orice vorbe cu apropiat înţeles, fără să mai alegi strict cuvintele. De obicei, se repetă un cuvînt

de trei ori, dar ajunge pînă la patru sau cinci ori în şir. O femeie pe patul de moarte încheie discursul către amantul său, care stă lîngă dînsa: „C'est à toi le petit, je te le jure devant Dieu, je te le jure sur mon âme, je te le jure au moment de mourir!" [28]... Dar un exemplu deosebit de bogat este acesta în care se găseşte şi seria melodică atît de dizgraţioasă citată mai sus: „Peu à peu une peur l'envahissait, une peur singulière, la peur de l'ombre, la peur de la solitude, la peur du bois désert et la peur aussi du loup" [29]...

În lucrările mai vechi domină o altă manie stilistică: sumedenie de fraze, îndeosebi acele din capul paragrafelor, încep cu *et* sau *alors*.

Opt *Et*, de exemplu, la început de frază, în o pagină şi jumătate! Ce de noduri uricioase fac să se poticnească lectura unui asemenea text!

Maupassant se mulţumeşte adeseori cu formulări aproximative, cu imagini banale; iar spiritele lui sunt adeseori sub nivelul bunului-gust — ca inutilele şi groasele ironii în *Boule-de-Suif* ori în *Bel-Ami*. Rareori este spiritual în dialoguri, care sunt, la dînsul, în general indiferente, fără nerv dramatic, şi degenerează lesne în discursuri. Din operele lui s-ar putea uşor scoate un dicţionar de banalităţi retorice, şi cred să fac plăcere amatorilor de stil limpid şi gingaş înşirînd cîteva, la întîmplare reţinute: „la nature dans sa grandeur, dans sa puissance, dans sa fraîcheur et dans sa grâce — les larmes, gouttes de chagrin venues de l'âme. — Quoi de plus joli, qu'une femme endormie? Cette ligne onduleuse... — Quoi de plus troublant et de plus charmant qu'un lit défait? — aucune femme n'avait dormi sur sa poitrine dans un complet abandon d'amour — le divin frisson de la main pressée — le féminin, l'odieux et l'affolant féminin." [30] Sau altele cu detaliu concret, superb clasice: „montagnes escarpées, sauvages, arides — colline charmante — ville jolie et propre — rues plantées de beaux arbres — un adorable village — un magnifique horizon — paysage grandiose et mélancolique — un horizon surprenant — il y avait quelque chose dans l'air, quelque chose de subtil, d'inconnu, une atmosphère étrangère comme une odeur répandue,

l'odeur de l'invasion" [31]. Prin urmare: „il y avait dans l'air... une atmosphère!"...

Trebuie să scrii clar, nou şi personal, a zis, mi se pare, Lessing. Foarte clar scrie Maupassant, şi un critic care vroia să-şi formuleze admiraţia într-o glumă a zis despre stilul acestui popular autor că are trei calităţi fundamentale: întîi claritatea, al doilea claritatea, şi al treilea tot claritatea. Dar clară este orice notiţă de gazetă convenabil redactată, clară este literatura suplimentelor de duminică; această prea laconică laudă este, estetic socotind, foarte problematică. Există o dragoste de claritate care grosolăneşte simţul nuanţelor şi al detaliilor de contur; tocmai dragostea aceasta stăpîneşte neîngrădit tehnica lui Maupassant. Cu orice preţ îşi alege mijloacele cele mai comode şi uzate ale vorbirii, şi are o metodă de a prelungi şi prelăţi explicaţiile, care presupune la cititor o lene intelectuală formidabilă, o lene de agramat, de notar în retragere, de *nouveau riche* [32], mai ştiu eu de ce... Cît priveşte elementul plastic, stilul său are în general aerul oarecare şi maniera neglijent expeditivă; iar din punct de vedere logic, osteneşte prin diluarea şi dezlînarea gîndirii.

Maupassant s-a pronunţat foarte defavorabil despre *l'épithète rare*. Ca să evite epitetul rar — el înţelege: cu afectaţie căutat — superclarul autor a gonit din proza lui multe lucruri bune. Cine fuge cu prea mare grijă de epitetul puţin uzitat se opreşte direct şi uşor la acele pe care nu mai ştiu cine le-a numit adjectivele incompetenţilor. Unui autor cu vorba rece şi lucidă, cu analize şi observaţii în stil consecvent prozaic nu-i trebuie, poate, cuvinte multe, nici rare. Dar cîştigul este foarte îndoielnic atunci cînd omul se fereşte de rarităţi, iar pe de altă parte îşi ornează fabricatele cu horbote lirico-retorice de un gust prea puţin rar.

Cel mai direct şcolar al lui Flaubert a scris o franţuzească uşoară, clară, dar şi oarecare, pe care mulţi din bunii jurnalişti parizieni au scris-o şi urmează s-o scrie. Dacă compari scrisul acesta cu al celor mai compleţi artişti din ultimii douăzeci sau treizeci de ani, atunci cel dintîi pare monoton, destul de fad, uneori şi

neîngrijit. O pagină de oriunde în Villiers de l'Isle-Adam, în France, Huysmans, Pierre Louys sau Henri de Régnier ne arată numaidecît capacitățile prozei moderne franceze. Firește, la o astfel de comparație, mai bine este să cunoști mai de aproape proza mai veche, de pe la La Bruyère în jos, decît limba veșnic curgătoare a ziarelor din veacul trecut, și rău de tot este cînd te adapi fără măsură cu această din urmă apă și crezi că guști în ea toate finețele graiului literar franțuzesc.

Un autor care se interesează intens de intriga senzațională și de interpretarea ei sentimentală nu are timp de prisos pentru detaliul vizibil. *Mont-Oriol*, scris în 1886, cu un ton general liniștit și senin, are tocmai și tablouri detaliate cu o neobișnuită grijă. Țăranii și clienții băilor adunați să privească explozia unei stînci minate, locuința și pivnița bătrînului Oriol, cura de reclamă a falșului invalid, serbarea de deschidere a băilor nouă se desfac luminos și precis conturate și colorate, și sunt armonic încheiate în construcția totală. Pentru a evalua estetic aceste exemple e bine să le comparăm cu intercalările întîmplătoare și terne, cu toată aparența bariolată, în *Bel-Ami* : reprezentația la teatru de varietăți, petrecerea la Jacques Rival, cu exercițiile de scrimă și luptele greoi descrise, ori vizita lui Duroy la părinții lui. În afară de schița delicat executată : moartea lui Forestier la Cannes, *Bel-Ami* mi se pare cea mai nepieptănată și mai arbitrară lucrare din toată această colecție de repezi și sentimentale invenții.

Este de observat că, în cărțile de călătorie chiar, elementul plastic este redus ; aici se poate totuși constata o dezvoltare în procedările artistului. Primele note de călătorie, *Au soleil*, sunt mai sărace în detalii sensibile decît cele din urmă în *La vie errante* [33], fiindcă *Sur l'eau* nu se poate cu drept număra la grupa aceasta. În cele mai vechi găsești mai mult politică colonială și considerații diverse despre oameni și situații, sunt adică mai mult jurnalistice ; cele din urmă sunt ceva mai estetice. Impresiile atent prelucrate sunt rare în *Au soleil* ; însemnez aici cîteva din aceste rarități : „Il a tout vaincu, le feu du ciel, tout dévoré, tout pul-

vérisé, tout calciné, ce feu qui remplace l'air, remplit l'horizon... Et tout cela a une couleur étrange, aveuglante et pourtant veloutée, la couleur du sable chaud auquel semble se mêler une nuance violacée, tombée du ciel en fusion. Un vallon aride et rouge, sans une herbe; il s'étend au loin, pareil à une cuve de sable. Mais soudain une grande ombre lentement le traverse. Elle passe d'un bout à l'autre, tâche fuyante qui glisse sur le sol nu. Elle est, cette ombre, la vraie, la seule habitante de ce lieu morne et mort..." [34]. Un semn izbitor de indiferență estetică a omului se află în această colecție de note: Marsilia este descrisă de două ori, fără încercare de a diferenția sensibil tablourile, ci o bună parte din prima descriere trece în a doua. Drept vorbind, nu sunt tablouri, ci note grăbite și destul de convenționale — Maupassant vrea să isprăvească iute cu o inevitabilă figură de efect: „Marseille transpire au soleil, comme une belle fille qui manquerait de soins..." [35] Ceva mai departe, Neapolul figurează iarăși ca o fată (o obsesiune esențială a scriitorului!), nu mai știu de ce specie. Între primele schițe de călătorie, remarcabila bucată *Au Creusot* ar fi fost o perfectă pictură literară, dacă uzata comparare a mașinilor cu niște monștri enormi nu ar fi fost prea sistematic urmărită, și sublimul specific al uzinei n-ar fi supărător întrerupt prin exclamații de reporter: „Entrons dans l'usine de Mr. Schneider! Quelle féerie! C'est le royaume du fer. Quatre énormes machines; que font-elles? Essayons de voir, de comprendre..." [36]

În ultimul jurnal din Alger, scris la 1889, ai numaidecît impresia că sensibilitatea autorului este altfel orientată. Omul care totdeauna se plîngea de sărăcia realității scrie acum: „Vraiment, nous manquons de mots pour faire passer devant les yeux toutes les combinaisons de tons..." [37] Drumul la Kairuan a dat pagini din cele mai perfect estetice ale operei: apariția orașului în ceață, flamanzii rozi și roșii, negustorul în costumul de cele mai luminoase culori, pe șoseaua plină de soare, interiorul amețitor al orașului sunt imagini surprinzător de îngrijite și libere de orice retorică. Astfel, lucruri notate puțin înainte de izbucnirea nebuniei,

ca *Sur l'eau* și jurnalul ultimei călătorii în Africa, se disting prin ascuțimea simțurilor și luciditatea percepției, prin calm și printr-o perspectivă mai emancipată de sentimentalism. În general, cele două cărți de călătorie și *Sur l'eau* îmi par producțiile cele mai armonice ale sentimentalului om, fiindcă în ele nu-și impune nici o constrîngere tehnică, ci vorbește numai despre ce-l interesează și cum îi vine.

★

Prin calitatea producției literare și prin suflet, Maupassant ține de familia Sand-Musset — și este întrucîtva rudă cu Paul de Kock. Versurile lui nu-s decît Musset dat cu vopsea naturalistă. Pentru tinerii burgezi de la 1860 el a fost ceea ce fusese Musset și Sand pentru cele două generații precedente. Maupassant convenea perfect capacității și ambițiilor estetice ale cititorilor de mijloc, care pe la 85 aveau douăzeci de ani. A fost un burgez sentimental, care iubea, înainte de toate, senzații groase, din acele care fără înconjur se descarcă prin rîs sau prin lacrimi. Arta n-a fost pentru dînsul o faptă incomparabilă, și efecte estetice numai rareori a urmărit. Subiecte duioase ori gros humoristice, la asta ținea el mai mult, și le încadra cu drag în comentarii sentimentale.

Totuși, de atîtea ori s-au plîns cititorii că acest foarte citit și universal citibil autor este prea rece, de o răceală crudă, că ia prea puțin ori deloc parte la soarta figurilor sale. Așa au zis oameni care nu seamănă prea mult între dînșii, ca Paul Bourget, Anatole France, Brunetière, Lemaître și atîți alții după dînșii! Misterioase sunt uneori motivele judecăților literare.

*Süddeutsche Monatshefte*, ianuarie 1912, p. 496—515. *Pentru arta literară*, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1934.

## [ANATOLE FRANCE.] OMUL CĂRȚILOR

Cel mai simpatic dintre autorii instructivi, poetul zîmbitor al bibliofililor, bibliotecarilor, filologilor și altor eroi inofensivi a împlinit în aprilie trecut șaptezeci de ani, și istoricii literari l-au și luat serios în lucru. Și cu o serioasă antipatie. Fiindcă despre Anatole France, ca și despre Socrat, pot zice stîlpii țării sale că nu recunoaște zeii la care se închină statul, și introduce alți zei străini, că lucruri drepte le face nedrepte și corupe tineretul. Mai cu seamă unii profesori de la Universitatea din Paris au mare grijă ca nu cumva junii școlari să-și strice sufletul lor gingaș și neprihănita lor fantezie urmînd vorbelor acestui primejdios profet. Cu vreo zece ani în urmă, întîlneam încă studenți francezi care spuneau pe dinafară bucăți întregi din France; acum el are, se zice, mulți admiratori în America de Sud, dar acasă la dînsul este pus, după o formulă cunoscută, printre acei care au făcut cel mai mare rău patriei franceze. Și aceasta e tot o exagerare, ar putea zice Daudet aici, cum zice la sfîrșitul epopeii sale tarasconeze! Toate aceste nu ne privesc poate prea mult pe cititorii mei și pe mine. Am vorbit de ele numai pentru cazul cînd cuiva i-ar cădea în mînă scrierile acelor profesori *, pentru ca să aibă în vedere substra-

* Mă gîndesc la Georges Michaut: *Anatole France*, étude psychologique, 1913, și la Victor Giraud: *Anatole France*, în colecția „Les maîtres de l'heure", seria II, 1914, pag. 179—310 (*n.a.*).

tul sentimental ce se ascunde, sub impunătorul material erudit, în lucrările acelea.

*

În grămada de maniere spasmodice, iritate, năvalnice, patetic zgomotoase sau grave și întunecate, care fac actualității noastre literare o fizionomie strîmbăcioasă și neuropatică, stilul lui France se deosebește printr-o liniște statornică și multilaterală. Scrisul său nu comite gafe, nici măcar intenționate, și niciodată nu face grimase.

Stilul său este liniștit, cum i-a fost liniștită și viața — așa vor zice, probabil, în chip de explicație, istoricii viitorului, ca unii ce vor cunoaște de aproape din viața omului multe care nouă ne sunt încă ascunse. El singur și-a descris copilăria aproape numai în culori luminoase și voioase: o idilă parfumată cu trandafir și zaharisită, care impresionează cam straniu din partea unui spirit atît de critic. Sigur este că a crescut în mijlocul cărților. Tatăl său era librar, și pare totuși să fi iubit cărțile. Copil de zece ani, privea cu nesațiu pe un bătrîn colecționar de cărți și alte vechituri, și gîndea că nu se poate ceva mai frumos pe lume decît să faci cataloage. Și cînd, treizeci de ani mai tîrziu, notează amintirea aceasta, France adaogă: „cu toate că ideile mele s-au corupt puțin de atunci încoace, credința mea nu s-a schimbat așa de mult cît s-ar putea crede". Un bibliofil, dar și un mare cititor, în aceeași persoană. Desigur, trebuie să fi iubit mult cărțile și cititul pentru a scrie vorbe ca acestea: „Cartea este opiul Occidentului. Cartea ne devoră. Va veni o vreme cînd toți vom ajunge bibliotecari. Cărțile ne omoară. Credeți-mă pe mine, care m-am închinat, m-am dat lor cu totul. Avem prea multe cărți și de prea multe feluri."

Un demon ironic și exemplul rău l-au blestemat însă ca să mai sporească și el enorma comoară cu vreo patruzeci de volume încă.

Atît de credincios a rămas cărților, încît sentimentul locului de naștere, care-i așa de puternic la dînsul, se ridică la lirism tocmai atunci cînd vorbește de cheiurile pariziene cu anticarii și cărțile lor vechi. Mai tîrziu

a fost lector la editorul Lemerre, unde se adună și discută parnasienii, apoi funcționar la Biblioteca Senatului, unde întîlnește pe Leconte de Lisle, coleg superior în grad. Astfel, niciodată nu s-a îndepărtat prea mult de cărți, și a căzut tot mai tare la patima aceea care mai mult se potrivește naturilor liniștite. Acum vreo treizeci de ani, un prieten descria pe France astfel: „Nu cunosc om mai puțin făcut pentru acțiune, și nici mai bine înzestrat pentru exercițiul regulat al gîndirii, pentru cunoașterea și înțelegerea lucrurilor. Indolența lui esențială se zugrăvește pe fața lungăreață și pașnică, în fizionomia lui cam nehotărîtă, în privirea lui extrem de lentă, distrată și blîndă, în vorba lui îngăimată și indecisă." Acest om așa de potolit a fost totuși gata să aibă un duel, și chiar cu Leconte de Lisle, maistrul iubit și sever, căruia odată îi dedicase volumul de poezii. Un duel, se-nțelege, tot din pricina cărților. Ori din cauza unei recenzii? Prin urmare, tot pentru cărți.

Erudiția îl atrăgea tare, firește. Din tinerețe s-a familiarizat cu metodele exactelor studii istorice: edițiile sale de clasici francezi nu sunt simple lucrări de amator; iar biografia Ioanei d'Arc a avut aprobarea multor învățați, cu tot necazul diverșilor fervenți improvizați și al creștinilor *chic*, cu care încearcă să se decoreze, stîngaci și pretențios, burgezia europeană de vreo cîteva decenii încoace. O bucată de vreme s-a ocupat de arheologie preistorică și de fiziologie, a frecventat și un institut biologic. Astfel a ajuns să cunoască știința și maniera științifică; știința și dorul de a cunoaște nu l-au mai părăsit. France pune mare preț pe vorbele unui autor vechi care zice: de orice se ostenește omul, numai de dorința de a cunoaște și a înțelege, nu. Și singur pomenește odată despre „ce besoin de logique et de clarté qui me dévore incessamment"[1].

„Eram frivol odată, zice Gaëtan d'Esparvieu în *La révolte des anges*[2], și mă ocupam de metafizică. Citeam pe Kant și pe Hegel. Cu vîrsta m-am făcut serios și nu mă mai interesez decît de formele sensibile, pe care ochiul și urechea le poate prinde. Arta este omul întreg." Poate că France, ca și unchiul Gaëtan, părăsise

de mult metafizica; totuși, o puternică și frivolă dragoste de înțelegere și învățătură îl stăpînea încă strîns cînd și-a scris ultima carte. Și oare, într-adevăr, arta cuprinde omul întreg?... Oricum, puțini artiști au afirmat atît de mult și așa de multe, puțini au discutat și judecat ca acest sceptic; puțini au povestit atîtea parabole și exemple ca acest estet. Așa a vrut natura, așa a vrut creșterea de care avusese parte. Așa a vrut, poate, în general, epoca lui. Știința ajunsese, tocmai pe la mijlocul secolului trecut, la cea mai înaltă considerație, chiar în ochii publicului de tot soiul, chiar la acei cărora știința le era departe. Superba sărbătorire a cunoștințelor exacte, pe care naturalismul literar le cînta pe tonuri tot atît de înalte cît erau de false, a sedus și pe France, l-a sedus cel puțin indirect și numai ca atmosferă generală: în sensul acela că și el, cu tot scepticismul mizantropic, nu a scăpat de dorința de a instrui, de a răspîndi, cum se zice, lumină și adevăr. Astfel, arta lui s-a făcut savantă și instructivă, cu toate că el singur ținea de rău pe naturaliști fiindcă voiau, cu teoriile lor sumare și superficiale, să înlocuiască arta prin știință, cu toate că tot el judeca arta pură ca fapta cea mai superioară a omului, și cu toate că, logic luînd lucrurile, punctul de vedere estetic ar trebui să fie încheierea inevitabilă a scepticismului cît privește comunicarea de la un spirit la altul.

În prefața la dramele sale filozofice, fade, profesorale și inutile dialoguri, propune Ernest Renan generațiilor viitoare un program de artă filozofică, pe care o botează: drama aristocratică — o specie de artă pentru publicul cu educație științifică, care va satisface cerințele unei așa-numite intelectualități superioare. Un parfum de pedantism și parventism literar, un aer greu de om de carte, de „om cult" à la David Friedrich Strauss, se ridică din vorbele aceste. Îmi închipuiesc că Anatole France, care a vorbit atît de inteligent și de poetic despre teatrele de marionete, n-a citit cu prea multă plăcere pretențiile aceste estetice ale filologului literat. Și totuși, ceva din spiritul pedant al vorbelor lui Renan pare să-l fi stăpînit, în ascuns, și pe dînsul. Un scientism prea accentuat, o tendință prea marcată

de a instrui intervine uneori dizarmonic în structura artisticelor sale cărți. Mi se pare că superbul și elegantul său *je-m'en-fichisme*, cărui i s-a zis „scepticism", s-a îndreptat mai mult, în fond, asupra artei decît asupra filozofiei. France este prea mult om de reflecție, de gîndire generalizatoare, instinctul cauzalității este prea puternic dezvoltat într-însul, pentru ca să fi putut rămînea simplu artist. Nu-i o natură esențial contemplativă, între francezii de astăzi, cum este Henri de Régnier, de exemplu. Ce-i dreptul, France are aerul să prețuiască contemplarea mai presus de orice; acțiunea n-o stimează prea mult, pe marii căpitani și oameni de stat îi desprețuiește adesea din inimă, și bucuros dă a înțelege că acțiunea puternică nu-i posibilă fără un grad oarecare de prostie. Totuși, exact luînd lucrurile, un om ca France este tot așa de activ, de exemplu, ca Napoleon I. În puterea și valoarea rațiunii el crede tot atît cît credea Bonaparte în armatele sale și în valoarea războiului. Și ce minunată oaste sunt cele treizeci și cîteva volume, ce tactică genială în aranjarea argumentelor, ce atacuri rafinat plănuite, ce surprinzătoare manopere! Dacă mi-aduc aminte că France se plîngea de lipsa lui de hotărîre, mă întreb înfiorat, ce nesățioasă poftă de bătaie trebuie să fi dominat pe acest pur intelectual?

Omul uită prea lesne că cea mai simplă formulare de judecată este ceva strașnic de — *activ*. Dar încă să judeci faptele și gîndurile oamenilor, iar asemenea judecăți să le scrii și să le dai la tipar*, campanii pe care, firește, le poți duce în toată liniștea.

---

* Două luni după ce scrisesem acestea, Anatole France se oferise de bunăvoie pentru serviciul militar; și într-o scrisoare deschisă zicea că ar muri de durere dacă nu vor vrea să-l ia la oaste. Mărturisesc că această manifestare a întrecut toate închipuirile mele; totuși, cred că pot revendica textului meu un oarecare sens profetic. Și mi-aduc aici aminte că unul din acei profesori care au cenzurat sever pe literatul France hotărîse că omul acesta nu-i făcut cu adevărat pentru cariera literară. Poate că, de data aceasta, acel învățat bărbat va fi fost de părere că bătrînul France își aflase, în sfîrșit, adevărata vocație, făcîndu-se militar *(n.a.)*.

Cartea nu-i doar lucru de glumă. Cartea-i literatură, adică: idei și înțelepciune, ori, mai exact: înțelepciuni fiindcă pluralitatea este aici tocmai lucrul interesant. Ca umanist serios și pasionat, France a făcut cunoștință cu multe din acele înțelepciuni literare, pe care unii oameni le numesc: filozofie — le-a cunoscut în enorma lor varietate, în contrastele lor insolubile și descurajătoare. Și aceasta s-a întîmplat tocmai în vremea cînd științele istorice aruncau lumina cea mai tare asupra împestrițatei mulțimi a ideilor și faptelor speciei noastre. Ce-i de mirare că o minte extraordinar de subțire, un spirit veșnic și minuțios întrebător a ajuns la aceea ce Nietzsche a numit nihilism modern? Atît numai că, pentru aceasta, francezul cuminte nu a căzut în patosul desperării, ci, cu un zîmbet de milă și de ușor dispreț, s-a emancipat de orice exaltare, ca și de orice melancolică descurajare. Astfel, în cazul lui France, asistăm, pare că, la un fel de descompunere a străvechii gospodării a literaturii: de înțelepciunile literare nu se poate lăsa, dar nici nu le mai poate da serioasă crezare.

Din „tăcutele orgii ale gîndirii" (un cuvînt favorit al lui France) s-a născut însă un lucru nou și multora neașteptat. Plimbîndu-se omul atît de stăruitor printre păreri politice, morale, religioase, așa de numeroase și variate, fatal trebuia să se oprească mai mult la unele din ele; ori, mai drept poate: se opresc părerile la om. Chiar numai din faptul de a fi stat în strînsă, continuă, deși oarecum numai contemplativă legătură cu dînsele. Într-o țară latină și democratică este greu ca un literat, un om care are deci mult a face cu toate ideile posibile, să nu ajungă odată și la tribună. Aceasta s-a și întîmplat lui France; și această nouă activitate a practicat-o cu același aer cu care le practică pe toate: totdeauna oarecum pe de lături și în toată liniștea. După cele ce am spus, manifestarea politică a lui France corespunde în totul naturii sale; și constatarea aceasta va mulțămi, cred, pe toți acei care își găsesc o supremă satisfacție în descoperirea consecvenței și a unității.

*

Orice se întîmplă însă, stilul își păstra liniștea lui superbă. Chiar în discursurile și broșurile politice, lipsește aproape orice urmă de patos. Cartea despre stat și biserică are eleganța deosebit de sobră a celei mai nobile proze clasice. Fapte și argumente alunecă unul după altul cu siguranță rece, cu strălucitoare claritate, în fraze egal liniștite, ca, de exemplu, în discursul lui Platon pentru Socrat. Pe alocuri, crezi că ai înainte traducerea perfectă a unui text antic. Este de mirare ca astăzi un literat să scrie, despre lucruri actuale chiar, într-o formă atît de minunat neactuală, fără să fie măcar o dată ispitit a îmbrăca așa-numitul stil frumos.

Aproape peste tot la Anatole France, tonul este stăpînit și discret, detaliile cu multă moderație introduse; aceasta dă uneori cuprinsului artistic o palidă și rece ariditate; iar din claritatea egal susținută se ridică, în răstimpuri, o ușoară, binecrescută și elegantă plictiseală.

Însă capacitatea fanteziei lui, discretă dar intensă și originală, o surprindem numaidecît, cînd nu ne lăsăm prea tare duși de egalitatea continuă și potolită a vorbei sale. Ce delicată, dar teribilă senzualitate se insinuează cu ciudat farmec în vorbele despre Lucile de Chateaubriand : „cette jeune fille avait les genoux frileux d'une amoureuse"[3] ! — ce diabolică și profundă comicărie cînd obrazul roșcovan și pudrat al unei solemne și sentimentale dame îl aseamănă cu zmeura tăvălită în zahăr ! Curioase, splendide și enorme efecte umoristice izbucnesc cînd France aplică, cu superbă și vicleană liniște, dicțiunea homerică pentru a descrie dezastrele casnice ale doamnei Bergeret ; iar cînd becisnicul și speriosul bibliotecar Sariette, al cărui suflet mititel este prins tot în furia de a nu lăsa să se scoată nici o singură carte din bibliotecă, ajunge să asasineze, înnebunește și aruncă vulcanic, de pe acoperiș, vrafuri și busturi de autori, o bufonerie unică, stranie și lugubră se înalță prin această neașteptată și splendidă creștere de imagini.

„Alkestis și Antigone mi-au dat cele mai frumoase visuri pe care le-a avut vreodat un copil. Cel mai frumos lucru din lume este spiritul atic, nimic nu-i mai bun pentru formarea spiritului decît studiul anticilor după metoda vechilor umaniști francezi. Încă de la vîrsta de cincisprezece ani simțeam frumusețea limbii latinești și a celei franceze; și gustul acesta nu l-am pierdut nici astăzi, cu toate sfaturile și exemplele contemporanilor mei mai norocoși." Aceste vorbe le scria France la patruzeci de ani, și spre bătrînețe le-a repetat, întărindu-le. Pentru ca să explice titlul colecției de prefețe pentru edițiile sale clasice: *Le génie latin*, scrie France următoarele: „Este o faptă de credință și de dragoste către tradiția greacă, care toată se rezumă în rațiune și frumusețe; în afară de dînsa, totul este rătăcire și confuzie. Filozofie, artă, știință, drept, tot datorim Greciei și cuceritorilor săi pe care ea i-a cucerit." Cam în același timp și din aceeași pornire de inimă izbucnește entuziasta apostrofă către Racine *, în care, zice France, a căutat din tinerețe și aproape zilnic secretul gîndurilor juste și al vorbelor clare. Acolo, binecrescutul poet de curte, lustruit și înstrunat, capătă titlul de „maistru sublim, în care se cuprinde tot adevărul și toată frumusețea — Racine este viața și natura însăși — femeile lui Sofocle și ale lui Shakespeare nu sunt decît păpuși pe lîngă ale lui Racine". Pe ton atît de extrem n-a vorbit omul acesta de multe ori. Aceasta-i cea mai pură, ori, mai exact, cea mai întunecată ortodoxie. Asemenea evlavie clasicistă arată o lipsă de măsură cu totul neclasică. În *La révolte des anges*, adorația antichității crește pînă la absolut: France pare să fi uitat vorba cuminte cu care altădată arătase așa de isteț puerilitatea prejudecăților școlărești: „toute époque est banale pour ceux qui y vivent" [4]. Se poate zice că dorul după o anticitate, pe care el o închipuiește ca o sărbătoare și veselie continuă, este un sentiment mult prea romantic. Și acest dor apare tocmai într-o carte unde stă scris: romantismul și războiul

---

* Într-o amintire din copilărie publicată în *L'homme libre*, astăzi reprodusă în *Le petit Pierre* (n.a.).

sunt două groaznice nenorociri. De data aceasta înțelepciunea pare pierdută cu totul. Și, de fapt, fusese o nemăsurată încumetare să vrei să înțelegi și să iubești tot, să te pierzi într-o universală blîndețe și o toleranță absolută. Așa ceva numai la Dumnezeu doar de va fi cu putință; însă putem bănui că nici el n-a pus vreodată în practică această capacitate, care numai a lui poate să fie. Anatole France a spus singur de multe ori: omul nu poate cu nici un preț ieși din el însuși. Pentru o creatură atît de radical mărginită, se poate o mai deșartă și absurdă dorință decît să vrea a fi blînd, tolerant, și mai ales de toate înțelegător?

Nu numai bibliofilia și erudiția, ci și apucătura specific umanistică se vede în faptul că autorul acesta, ca artist literar chiar, se servește bucuros de cărți. Pentru unele din operele lui au și început de acum cititorii învățați să le caute izvoarele, și le-au și găsit, mai ales atunci cînd el singur le-a indicat sau sugerat, ca în *La rôtisserie de la reine Pédauque* *.

Evident, cartea este pentru dînsul oarecum și instrument, și material artistic; prin aceasta echilibrul tehnicii sale a fost cîteodată turburat. „Din toate simțurile, văzul îmi dă impresiile cele mai tari și mai adînci", zice placidul artist filozof. Ar fi o ironie ieftină să explicăm că vorbele aceste se aplică cititului, căci omul acesta avea o natură eminent estetică. Dar,

---

* Dedicăm aici o scurtă notiță căutătorilor de izvoare. *Răscoala îngerilor* n-a fost oare inspirată din acel loc, în dramele filozofice ale lui Renan, unde arhanghelul Gabriel povestește foarte entuziast Domnului despre frumusețea femeilor pariziene, iar Atotputernicul îi răspunde: „Gabriel, dac-ai fi scris romane, le-ai fi făcut foarte necuviincioase". Ar fi numai de notat că Anatole France însuși indicase mai demult tema într-o povestire filozofică: *L'humaine tragédie*. Și apoi, cît de sugestiv descrie Michelet aerul grav și uman al pinguinilor! În sfîrșit, căutînd bine, poți găsi astăzi că orișice a mai fost scris măcar o dată, în cărți mai vechi. Ideea principală din *Histoire comique*, spaima superstițioasă a actriței, este, cred, o adaptare din *Memoriile* vestitei La Clairon. Dar ce înseamnă toate aceste pentru judecarea execuției artistice? (*n.a.*).

cu toate că, în felul oamenilor Renașterii, el declară că iubește viața și natura mai presus de orice, adeseori viața pentru dînsul, ca și pentru acei oameni, se confundă cu cartea. Se poate zice că în unele opere ale lui cartea este oarecum și peisaj și figură; iar bibliotecile și bibliotecarii se pot număra printre făpturile sale cele mai vii.

*

„Cu toate feluritele distracții care par să mă atragă, viața mea n-are decît un scop: este închinată atingerii unei mari ținte. Scriu istoria Pinguinilor." Așa se spune în prefața celebrei travestiri, și, mai departe, se pomenește acolo de un oarecare Jacquot filozoful, care a compus un fel de „istorie morală", unde feluritele fapte ale oamenilor sunt povestite în chip comic și amestecate cu întîmplări din istoria patriei sale. Despre această „histoire contrefaite" [5] credea Jacquot că ar putea fi de ajutor compatrioților săi, pentru a-i învăța să se judece mai bine și, poate, să ajungă mai înțelepți. Mi se pare că putem înțelege lucrul așa: France este, în fond, optimist; altfel n-ar fi cultivat cu așa stăruință poezia instructivă. Oricum, cartea aceasta — de altfel plină de ingenioase și adînci idei asupra originii și constituției statelor — care ironizează istoria oficială a Franței în aluzii atît de artistic colorate, este, după toată structura ei, poate cea mai caracteristică pentru maniera estetică a lui France.

Travestire, fabulă, parabolă — aceasta înseamnă un gust arhaizant, umanistic erudit, așa cum inevitabil este gustul omului de carte. În legătură cu acest caracter esențial didactic s-ar putea gîndi cineva poate și la faptul că Franța este singura țară europeană unde un fabulist a devenit mare clasic numai ca atare. Aceasta ar putea fi însă o inutilă și riscată generalizare. Jules Lemaître, un francez între francezi, se întreabă odată, cu toată admirația lui pentru La Fontaine: dar de ce oare omul acesta a scris fabule? Se înțelege, la France totul nu-i poezie didactică. Dar, precum favoritul său Bergeret preface anecdote în nuvele, pentru ca să-și probeze tezele pesimiste, tot astfel Anatole France dă

povestirilor sale o *pointe* foarte vizibilă, care le preface în exemple. Fiindcă nu pare doar foarte probabil ca Pilat să fi uitat cu totul, dintre toate afacerile evreiești din timpul proconsulatului său, tocmai procesul lui Isus; și tot așa de puțin probabil pare ca Homer să fi fost atît de pacifist, încît să-și fi curmat zilele din prea mare dezgust pentru brutala poftă de ceartă a regeștilor săi protectori. Dar aceste povestiri foarte stilizate, asemenea exemplelor din anticele școli retorice, nici nu trebuiau să fie verosimile, ci numai frapante; prin transparența lor trebuia să strălucească sîmburele unui adevăr. Foarte caracteristic e că povestea morală cu cămașa fericitului a fost dezvoltată de France cu atîta dragoste. Cu deosebire i se poate aplica lui o veche glumă franțuzească: literatul este om care ia din cărți tot ce-i trece prin minte.

Dar el însuși la ce va fi ținut oare mai mult? La poveste ori la adevăr? Eu am dat a înțelege că soarta lui a fost să fie îndrăgostit de adevăruri; o dragoste nenorocită, fiindcă adeseori au fugit adevărurile de dînsul, și mai de multe ori, poate, afirmă el că nu poate crede într-însele. O tragedie dar — care pe France nu l-a costat nici viața, nici sufletul. Orișicum, față de o poveste foarte estetic executată, admirația se clatină pare că, și te întrebi cu oarecare necaz: de ce a trebuit să fie povestea aceasta o fabulă? Nu știi bine dacă trebuie să exclami: păcat de poveste, ori păcat de înțelepciune! Aceasta, se-nțelege, numai atunci cînd cititorul a pierdut puterea de a se bucura naiv de fabule și de alte forme ale aluziei literare ca atare; și cînd încercarea de a se bucura artificial de asemenea lucruri nu mai corespunde gustului său autentic.

Cînd o fabulă este estetică și destul de lungă, poți uneori uita că ai în față o asemenea operă de intenție oarecum dublă; acest noroc nu-i rar în lectura lui France. Tonul fundamental al creațiilor sale are însă, oricum, ceva prea tare instructiv și plin de știință. Acesta-i poate singurul lucru pe care l-aș putea spune, în general, despre partea internă a cărților lui. Cu observația aceasta se potrivește și impresia totală a vor-

birii lui: liniştea egală, pe alocuri adormitoare, despre care am vorbit mai sus.

Vorba lui este cu totul subiectivă; rar numai se colorează ea pe potriva persoanelor. În ritm, proza lui poate că, dintr-odată, nu pare atît de variată ca la alţi mari artişti francezi. Dar să citească cineva cu glas tare una din puţinele descrieri de natură în *Thaïs*, în *Balthasar* sau în primele trei părţi din *Istoria contemporană*, şi va auzi cît de rafinat ştie France să diferenţieze sonorităţile.

Pentru rest, artistul acesta este, faţă de el însuşi, divers cît se poate. Din aceasta i s-a şi făcut, mi se pare, mare imputare; fiindcă în estetică, ca şi în alte departamente filozofice, aşa-numita unitate a devenit de multă vreme un fel de superstiţie numerală. În sfîrşit, el s-a servit de metodele cele mai variate. *Jean Servien*, de exemplu, această *Éducation sentimentale* in tempo allegro, cu capitolele sale scurte, cu mersul dramatic şi fără episoade, este foarte strict compus; tot aşa sunt multe din nuvelele istorice, şi mai ales *Thaïs*, unde părţile, în dispoziţie triptihică, se echilibrează aproape exact chiar prin numărul paginilor. Mai adeseori înşiră Anatole France lucrurile capricios; ca şi Heine, a făcut cîteodată din capriciu sistemă. Dar poate nu pînă într-atît ca Heine, care cu mai mare regularitate vorbeşte tocmai despre altceva decît despre ce-i vorba, şi caută să păstreze doar un ton fundamental cu ajutorul aceloraşi rechizite: amante moarte, roze şi privighetori.

Această procedare bogat complicată se opune cu totul metodei dreptliniare a lui Voltaire, de exemplu, pe care unii vor să-l prezinte ca model absolut al lui France. Humorul cu totul original al acestuia datoreşte în parte acestui capriciu sistematic surprinzătoarea sa bogăţie de forme. De multe ori crezi că şi aici l-a călăuzit o intenţie arhaizantă, dorinţa de a ne reda cartea vremurilor vechi, în care cele mai felurite lucruri stau nesupărate alături, ca la adunătorii de anecdote din epocile din urmă ale literaturii greceşti, ca în *Talmud* şi în alte cărţi de înţelepciune orientală; în sfîrşit, ca în splendidul şi graţiosul lui străbun, Montaigne.

Desigur, dialogul și discursul sunt, din punct de vedere estetic, formele cele mai indiferente, dar pentru literatura instructivă cele mai naturale. Nu trebuie uitat însă, pentru aceasta, ce desăvîrșite sunt creațiile curat estetice ale lui France, unde situațiile sunt redate numai în impresii, unde cele mai fugitive amănunte ale vieții reale, nu ale celei gîndite, se arată cu un relief astfel că orice asperitate cărturărească dispare...

Anatole France s-a numit odată el singur : un călugăr filozof. Este drept să zicem, cred, că acest călugăr, cînd vrea, își ilustrează discursurile și dialogurile sale înțelepte cu cele mai măiestre miniaturi, iar alteori zugrăvește chiar tablouri de o pură și absolută viață, fără text savant.

Aprilie-august, 1914. *Pentru arta literară*, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1934.

## PENTRU EXPLICAREA LUI LA ROCHEFOUCAULD

*„Unaquaeque res, quantum in se est, in sue esse perseverare conatur."*

Spinoza, *Ethica,* III 6.[1]

Scriitorii francezi clasici ne par adeseori, nouă modernilor, atît de expliciţi, încît ne dau impresia că n-au deloc nevoie să fie explicaţi. Oamenii aceia se arată cu deosebire îngrijiţi să se explice singuri. Cu băgare de seamă, ei îşi enunţă judecăţile, îşi definesc sentimentele, îşi demonstrează intenţiile. Pe cît se poate, în grupuri de idei simetric dispuse, care uneori par a fi exact numărate, ca nişte cifre frumoase trecute la condică pentru a fi adunate în josul feţei, ori egal tăiată de pendulul neînduraţilor alexandrini, vorbirea clasică tinde oarecum la o simplicitate ultraelementară, la claritatea primară a propoziţiilor rînduite cu didactică scumpătate în cărţile de citire. Şi atît de mult pomenesc clasicii aceştia ei înşişi, direct, de claritate, simplicitate şi raţională înţelegere, încît ne ispitesc a crede că pricepem şi noi lucrurile de care vorbesc ei fără nici o silinţă, aşa după cum ei se arată că înţeleg fără rest orice lucru de care mintea lor se atinge. Dar nu este în firea gîndirii noastre de astăzi să creadă atît de simplu în perfecta realizare a vreunei clarităţi oarecare.

Tocmai plecînd de la impresia aceasta iniţială, noi ajungem a simţi curiozităţile speciale ale literaturii de care vorbim, şi acea renumită claritate însăşi devine pentru noi problemă.

Vremea nu trece în zadar pentru nimeni: acei care au trăit cu trei sute de ani aproape înaintea noastră

ne sunt inevitabil străini într-o măsură oarecare. Iar mersul lucrurilor nu-i dreptliniar şi simplu, ca linia imaginară a timpului; de aceea, înstrăinarea sufletească a generaţiilor ia forme diverse şi capricioase. Cei mai depărtaţi în timp nu sunt, şi sufleteşte, cei mai complet morţi pentru noi. Şi nu mai socotim aici cu totul neprevăzutele amănunţimi ale deosebirilor personale. Realismul surprinzător al mimiambilor lui Herondas vine pe atît de aproape de înţelesul unui modern cît de străine şi neasimilabile îi sunt tragediile franceze din secolul al 18-lea, dacă nu şi din al 17-lea. Pentru mulţi din noi, probabil, splendidul impresionist Montaigne este actual, intim şi imediat înţeles, iar pe La Bruyère, de pildă, ori pe Vauvenargues, doi virtuoşi, melancolici şi disciplinaţi burgezi, îi simţim, în unele părţi cel puţin, ca pe nişte vechi şi cu totul istorice umbre.

Sumar considerat, francezul clasic se arată a fi de-a dreptul în contrast cu simţirea şi mintea europeană din ultima jumătate de veac. Pentru dînsul, madrigalele trebuiau să fie exact raţionate şi tragediile matematic construite. Noi am ajuns să declarăm pînă şi matematica relativă şi convenţională. Spiritul clasic este pătruns şi susţinut de sentimentul siguranţei; îndoiala, întrebarea, curiozitatea par să fi fost atunci la maximum de atrofiare, iar misterul nu exista decît doar ca noţiune simplistă şi foarte puţin misterioasă din catehism. Din contră, sufletul actual, în dezorientarea îndoielilor de tot felul, în haosul curiozităţilor fără capăt şi seamă, pluteşte ca în aerul său natural. Gîndirea noastră este relativistă, istorică, gata să întrebe, să se îndoiască; clasicul este dogmatic, fără perspectivă istorică, mintea lui este totdeauna sigură, gata să definească, să încheie, să decidă. Toate acestea înseamnă, mi se pare, că atitudinea intelectuală a clasicului tinde, în fond, mai mult spre practică, a noastră spre contemplare. Noi suntem purtaţi de un complex suflu impresionist; ei erau pătrunşi de evlavie pentru raţionalitate. Conştiinţa lor filozofică a fost Descartes; pentru noi, James şi Bergson trag concluziile unui universal impresionism şi descoperă, curios şi subtil, structura esenţial practică a inteligenţei discursive şi *deformările* pe care le aduce

ea experienței intime. Pentru acela care simte aceste contraste un sentiment de înstrăinare vine neîntîrziat să complice acea impresie primă de claritate excesivă și pare că inutilă, cu care ne întîmpină textele clasice. Interpretarea lor, capacitatea adică de a le actualiza înțelesul în chip cît mai viu și mai intim nu ne mai apare atunci atît de lesnicioasă și de la sine curgătoare, așa cum intenția autorilor acelora înșiși, atît de categoric afirmată, tinde să ne-o sugereze cu veșnicul său postulat de claritate, rațiune și elementar bun-simț. Arta de a citi încet, despre care vorbea Nietzsche, cînd își adusese odată aminte c-a fost filolog, își găsește toate drepturile aici, ca și oriunde deosebirile între un suflet și altul au trecut de oarecare margini, margini pe care fiecare le simte, probabil, deosebit și pe care nimeni nu le poate preciza și complet arăta.

★

Povestește Montaigne la capitolul despre creșterea copiilor că, mergînd odată la Orléans, a întîlnit doi dascăli care veneau spre Bordeaux, dar nu împreună, ci unul cam la cincizeci de pași în urma celuilalt. Mai departe, în spatele celor doi, se vedea un boier cu suită mare de ostași. Unul din oamenii lui Montaigne întrebă pe dascălul dintîi că cine să fie domnul care vine în urmă; dascălul, crezînd că-i vorba de tovarășul lui, a răspuns: nu-i „domn", ci profesor de gramatică, iar eu sunt profesor de logică. Montaigne face haz de confuzia omului, spune că boierul care venea în urma dascălilor era contele de La Rochefoucauld și urmează așa: „Or, nous qui cherchons, au rebours, de former non un grammairien ou logicien, mais un gentilhomme, laissons-les abuser de leur loisir: nous avons affaire ailleurs"[2]. Acel senior, despre care autorul zice că era mort în momentul cînd el își scrie capitolul, nu poate să fi fost altul decît Francisc al III-lea, conte de La Rochefoucauld, prinț de Marcillac, mare căpitan protestant asasinat în noaptea Sf. Bartolomeu, și străbun direct al autorului *Maximelor*, care n-a fost om de carte multă, dar un perfect gentilom și filozof moralist pe deasupra, „et honnestes gens sont les philosophes"[3], zice tot Mon-

taigne, partizan fervent al educației fără multă carte și inventator al adjectivului *livresque*, cuvînt de dispreț pentru tot ce este numai cărturăresc. După o mărturie de multe ori citată a doamnei de Maintenon, La Rochefoucauld „avoit une physionomie heureuse, l'air grand, beaucoup d'esprit et peu de savoir" [4]. Iar Segrais, om de casă doamnei de La Fayette, zice : „Mr. de la Rochefoucauld n'avoit pas étudié ; mais il avoit un bon sens merveilleux, et il savoit parfaitement le monde" [5]. Montaigne, prin urmare, ar fi avut de ce să fie mulțumit văzînd pe strănepotul aceluia care-i dăduse ocazie să-și ilustreze cu amuzantă finețe credințele pedagogice.

„L'honnête homme", acest tip istoric, dezvoltat și precizat în clasicismul francez, a fost definit de La Rochefoucauld însuși. În cunoscuta maximă : „le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien" [6] el a rezumat, ca de obicei, în formula cea mai uscată și mai transparentă, înțelesul acelui ideal al timpului, pe care Pascal îl desinează în însemnările lui agitate și colorate, iar Cavalerul de Méré îl predică în pedantismele lui elegante. Și în viață, La Rochefoucauld a realizat aproape acea definiție. Aproape numai fiindcă s-a amestecat în politică, destulă vreme și cu destulă patimă, ceea ce, orișicum s-ar înțelege politica și oricum ar fi fost ea practicată atunci, tot înseamnă „se piquer de quelque chose". Ca mai toți tinerii, el s-a supus sugestiilor vremii și impulsurilor clasei sale. Înfrîngerea și decepția au fost complete. Nobilimea feodală era definitiv condamnată să cadă, iar La Rochefoucauld pare să se fi bucurat de o deosebită nedestoinicie pentru lupta politică. Rezultatele de fapt dau cel puțin plină dreptate istețului său dușman, cardinalul Retz, care-l judecă așa : „Il n'a jamais été capable d'aucune affaire... Il a toujours eu une irrésolution habituelle ; il n'a jamais été guerrier, quoiqu'il fût très bon soldat. Il n'a jamais été par lui-même bon courtisan, quoiqu'il ait eu toujours bonne intention de l'être. Il n'a jamais été bon homme de parti, quoique toute sa vie il y étoit engagé". [7] Și-i dă sfatul tardiv : „il eût beaucoup mieux fait de se connaître et de se réduire à passer, comme il eût pu,

pour le courtisan le plus honnête homme, à l'égard de la vie commune, qui eût paru dans son siècle" [8] (cuvintele: „le plus honnête homme à l'égard de la vie commune" le-a șters Retz mai pe urmă din text).

A evita orice specializare, a fugi de orice profesiune ca atare, desigur de frica deformării profesionale și de dragul perfectei eleganțe personale, acesta-i postulatul societății în care și pentru care s-a născut literatura franceză clasică. Dar specializarea într-o formă și un grad oarecare pare a fi fatal legată de viața istorică, ca și de cea fizică. Astfel, „l'honnête homme" n-a putut scăpa de a fi specialist. Pentru lupta pe care necesar o duce omul de curte împotriva tuturor celor de seama lui, ghicirea intențiilor, prevederea motivelor concurentului erau operații vitale. Totdeauna la pîndă în mijlocul rivalilor de nesfîrșite feluri și nuanțe, urmărindu-le de aproape toate nimicurile lor *expresive*, „l'honnête homme" a fost silit să învețe și, în parte, să inventeze o tehnică a observației psihologice, să o dezvolte pînă la o curioasă rafinare, care oamenilor din alte sfere și alte epoci le apare inutilă și absurdă. Mulți din europenii de astăzi, mai cu seamă din burgezimea nouă, americanizată și grăbită, sunt probabil, cu optica lor psihologică sumară și din topor, prin excelență nepricepuți în fața microscopiei moralistice a curtenilor din Versailles și a duhovnicilor lor.

Antoine Gombault, chevalier de Méré, prieten și mai cu seamă protector de o suficiență destul de naivă al lui Pascal, luase asupra sa, ca un monopol, să fixeze teoria perfectului om *de lume*. Un specialist desăvîrșit, pedant, plin de importanța învățăturii lui — *la science du monde*. Oricum, sub inspirația acestuia, Pascal a ajuns să deosebească două tipuri intelectuale fundamentale: *l'esprit géométrique* și *l'esprit de finesse* [9] — o primă și capitală descoperire în psihologia individului, în tot cazul o surprinzătoare probă pentru capacitatea de analiză și de superioară curiozitate a epocii, în studierea inteligenței. Méré sfătuiește așa, în general *(Oeuvres du Chevalier de Méré*, Amsterdam, 1691, I, 264. Citatele din Méré sunt luate din Léon Brunschvigg: *Pensées et Opuscules de Blaise Pascal*, Paris, 5-a

éd., 1909) : „Il faut observer tout ce qui se passe dans le coeur et dans l'esprit des personnes qu'on entretient, et s'accoutumer de bonne heure à connaître les sentiments et les pensées par des signes presque imperceptibles" [10]. Iar lui Pascal îi scrie și-l mustră : „Il vous reste encore une habitude que vous avez prise en cette science (la géométrie) à ne juger de quoi que ce soit que par vos démonstrations... Ces longs raisonnements tirés de ligne en ligne vous empêchent d'entrer d'abord en des connaissances plus hautes qui ne trompent jamais... Lorsqu'on a l'esprit et les yeux fins, on remarque à la mine et à l'air des personnes qu'on voit quantité de choses qui peuvent beaucoup servir" [11]... Elementarele și prețioasele observații, scoase de prin saloane de mediocrul Méré, au devenit un stimul serios pentru mintea profundă și sufletul grav al lui Pascal ; o comoară de reflexii morale s-au născut acolo — „l'étude de l'homme, la vraie étude qui lui est propre... qui me consolera toujours de l'ignorance des sciences extérieures" [12]. Iar pe La Rochefoucauld, spirit fin de o excepțională vigoare și nealterat de vreo disciplină geometrică, furtunile luptelor civile și, mai apoi, conflictele mici, discrete și năbușite ale vieții de salon l-au adus tot la știința subtilă despre om. Și pe acest din urmă îl preocupau de ajuns diferențele dintre tipurile intelectuale. În cîteva maxime (de ex., 97, 99, 100, și a doua bucată din așa-numitele *Réflexions diverses)*, el caută să precizeze nuanțele difuze ale vieții mintale. Prin terminologia stîngace și vagă, inevitabilă tuturor începuturilor *(grandeur et lumière de l'esprit, politesse de l'esprit, galanterie de l'esprit, bel esprit, bon esprit, esprit droit, esprit utile et esprit d'affaire, esprit de feu et esprit brillant, esprit fin et esprit de finesse, esprit de détail — on peut être sot et avoir beaucoup d'esprit)* [13], se simte observația încordată pentru a surprinde contururile varietăților psihice.

Este de însemnat că aplicarea cuvîntului anatomie la viața sufletească, o metaforă pe care mulți din noi poate o socotesc foarte recentă, era de mult uzuală în vremea de care vorbim. Încă bătrîna domnișoară de Gournay, fanatica admiratoare și editoare pioasă a lui

Montaigne, scrie *(Préface sur les „Essais"*, 1635) : „On trouve dans Montaigne l'anatomie parfait des passions des hommes et de leurs mouvements intérieurs... un particulier et spécial dessin anatomiste (sic) universel de l'homme intérieur" [14]. Mai tîrziu, cealaltă antică domnișoară, Madeleine de Scudéry, printre laudele diverse din care-și compune propriul portret *(Le Grand Cyrus*, 2-e livre, 10-e partie), își revendică și ea meritul unei rari finețe psihologice cu următoarele cuvinte : „Elle exprime si délicatement les sentiments les plus difficiles à exprimer et elle sait si bien faire l'anatomie d'un coeur amoureux... qu'elle en sait décrire exactement tous ces sentiments tumulteux qui ne sont jamais bien connus que de ceux qui les sentent ou les ont sentis" [15] — un text de o prea naivă vanitate, dar foarte caracteristic pentru intensa ambiție psihologică a timpului. În sfîrșit, Fénelon aplică figura favorită chiar aceluia care ne interesează aici direct : „Le prédicateur a fait une anatomie des passions qui égale les maximes de M. de La Rochefoucauld" *(1-er dialogue sur l'éloquence)* [16].

Această curiozitate psihologică pătrunde clasicismul francez aproape în întregimea lui ; două forme însă, portretul și maxima, le-a consacrat exclusiv. Amîndouă s-au născut și practicat în saloanele de pe vremuri, mai întîi oarecum ca jocuri de societate, portretele mai cu seamă în casa domnișoarei de Montpensier, turbulenta și pasionata verișoară a lui Ludovic XIV ; iar maximele, la doamna de Sablé, femeie cu carte și prețioasă de mare distincție. Și cu atîta furie s-a dat lumea la aceste jocuri, încît foarte curînd au trebuit să cadă asupra lor ironiile saloanelor chiar, pe care, firește, parodiile răuvoitorilor de dinafară, ca Furetière, de pildă, n-au lipsit să le sporească. Dar modele intelectuale sunt, pentru istoric, fenomene totdeauna serioase. În cazul special, jocurile de care vorbim au devenit stiluri și au ținut condeiul în mîna lui Rochefoucauld, care, în calitate de maistru nediscutat al aforismului psihologic, constată cu înalt dispreț amestecul supărător al nechemaților, dovedind cu această ocazie o viguroasă demnitate de specialist : „Je ne sais si vous avez re-

marqué que la goût de faire des sentences se gagne comme le rhume. Il y a ici des disciples de M. de Balzac qui en ont eu vent et qui ne veulent plus faire autre chose"[17] (scrisoare din 1660 sau 1662). Excluzivismul magistral se arată dar în toată asprimea lui în această respingere deplin conștientă a incompetenților. Și acest sentiment era inevitabil omului care zece ani meditase, discutase și refăcuse, cu minuțioasă și grea răbdare, *Maximele*. Idealul numit: „l'honnête homme" își dă pe față contrazicerea iremediabilă care zăcea în el; „l'honnête homme" a devenit un „homme de métier"[18]. Astfel, din o trebuință impusă de viața saloanelor, observația psihologică, după ce a fost practicată ca sport de către mulțimea mediocrilor, s-a schimbat, în mintea omului chemat, într-un lux serios, în cunoștință exactă. Méré avea mare plăcere să vorbească despre „la science du monde", care, după judecata lui, trebuia să fie „la plus constante préoccupation de l'honnête homme"[19]; și cu deosebire era mîndru că pe doamna de Maintenon, încă de copilă, el a învățat-o știința aceasta. La Rochefoucauld — „l'homme de son siècle le plus poli"[20], zicea Vauvenargues (réfl. 336) — a realizat altceva decît această mediocră tehnică pe care o preda mediocrul cavaler. Cu înverșunarea specifică intelectualului autentic, cu o ascuțime de spirit rară, el a aprofundat etiologia activității morale și a desinat, cu o strălucitoare evidență, unul din cuprinsurile cele mai hotărîtoare și mai curios ascunse ale vieții noastre interioare.

Înșirată din bucăți scurte și rezlețe, lucrarea lui este din cele mai unitare. Voltaire (*Siècle de Louis XIV*, chap. 32) expediază cuprinsul *Maximelor* cu vorbele: „il n'y a presque qu' une vérité dans ce livre... cependant cette pensée se présente sous tant d'aspects variés, qu'elle est presque toujours piquante"[21]. Se înțelege ușor că partea dintîi a judecății acesteia a fost de preferință ținută minte și repetată. Încercăm aici a expune gîndirea lui La Rochefoucauld după „aspectele ei variate".

*

Pentru a cunoaște bine un lucru, zice autorul, trebuie să-i știm detaliile; iar detaliile sunt infinite; astfel cunoștințele noastre sunt totdeauna superficiale și imperfecte.

În ce privește sufletul omului, este mai ușor a-l cunoaște în general decît pe al unui individ îndeosebi. Căci omul este subiectul cel mai schimbător, materia cea mai necunoscută din toate. Între un tip uman și altul este tot atîta depărtare ca între o specie animală și alta. Și, ceea ce sporește încă greutatea: fiecare individ uman se află a fi uneori tot atît de deosebit de el însuși cît se deosebește de alții. Sufletul omului este o perpetuă producere și dezvoltare de porniri și patimi; una piere numai cînd alta îi ia locul, și adesea cea din urmă este cu totul opusă celei dintîi. Calitățile noastre sunt nesigure și confuze. Noi înșine nu ne cunoaștem voința întreagă, și nici nu ne putem da seamă de toate faptele produse de patimile noastre. Întîmplările dinafară ne fac cunoscuți nu numai celorlalți, ci și nouă înșine. Cei mai mulți oameni au, ca și plantele, calități ascunse, pe care întîmplarea numai le descopere. Închipuirea omenească nu este în stare a inventa atîtea felurite contraziceri cîte natural există în fiecare suflet de om. În sfîrșit, în bine ori în rău, calitățile noastre sunt obscure și problematice; ele stau totdeauna la voia întîmplării. Confuzia aceasta se vede și în sentimentele și aprecierile noastre despre caracterele și faptele morale. De multe ori, oamenii de merit ne sunt scîrboși, iar alții, plini de defecte, ne plac. Există un fel de merit fad, și sunt persoane stimabile care te dezgustă. Pe unii îi prinde să aibă defecte, pe alții virtutea îi dizgrațiază.

Așa de informă și neînțeleasă este judecata noastră morală, încît s-ar putea zice că faptele omenești au, unele, o stea norocoasă, iar altele nu; cele cu noroc au parte de laudă, celelalte — de ocară. În opinia oamenilor, crimele chiar devin inocente ori glorioase cînd strălucesc prin numărul și excesul lor. Ca otrava în leacuri, vițiul intră în compoziția virtuții; prudenta nu-

mai amestecă totul, temperează și aplică produsul în lupta vieții. După cum la jocul rimelor, fiecare, pornind de la aceeași pereche de cuvinte, împlinește altfel versurile, așa și cu faptele noastre: fiecare le explică cum îi place.

Sub această universală diversitate și nesiguranță în care ni se înfățișează realitatea se ascunde pare că totuși o tainică ordine care rînduiește locul și mersul fiecărui lucru. Pentru noi, însă, domină tot numai capriciul infinit al dispozițiilor noastre interne și fluctuația întîmplărilor dinafară. „La fortune et l'humeur gouvernent le monde."[22] Și capriciile sufletului sunt încă mai bizare decît acele ale soartei.

Atît de inconsistentă și plină de contraziceri este natura noastră, încît și măsura propriei fericiri și nefericiri n-are temei, nici judecată. Niciodată nu-i omul așa de fericit, nici așa de nenorocit cît își închipuiește; căci și fericirea atîrnă, ca și nenorocirea, tot așa de mult de dispozițiile momentului, ca și de soartă.

Viața sufletului ne rămîne ascunsă și neînțeleasă pentru că obscur este și substratul ei fizic. Cursul obișnuit și regulat al vieții trupești poartă imperceptibil voința noastră spre fapte felurite. Părțile organismului, laolaltă sau pe rînd, ne cîrmuiesc sufletul cu mișcările lor misterioase și hotărăsc, fără să știm cum, faptele noastre. Noi nu băgăm de seamă decît impulsurile excesive, mișcările neobișnuite ale organismului, ca de exemplu violența mîniei; dar cine simte mersul continuu și ordinar al vieții organice și răsunetul său în suflet? De aceea, nu-i tocmai drept să vorbim de slăbiciunea sau puterea spiritului; puterea și slăbiciunea aceasta sunt numai un efect al bunei sau relei dispoziții a organelor corpului. Tot astfel sentimentele și afectele noastre nu sunt nimic alta decît grade deosebite ale reacțiilor organice. Mai potrivit ar fi să constatăm că sufletul poate fi, ca și corpul, sănătos ori bolnav, că sănătatea unuia nu-i mai bine asigurată decît a celuilalt, și că pentru amîndouă boala recidivează.

Este cu totul înșelător, deși-i o plăcută mîngîiere, să credem că am scăpat de un nărav rău; în faptă, năravul ne părăsește, și ce ne închipuim că ar fi o vin-

decare este numai o suspendare sau o înlocuire a unui rău cu altul. Iar cînd se întîmplă să nu ne lăsăm luați prea tare de un singur nărav, cele mai de multe ori aceasta vine de acolo că sufletul este robit de mai multe deodată. Se pare că natura a hotărît fiecăruia, de la naștere, anume granițe și pentru bine și pentru rău, și s-ar zice că apucăturile rele ne așteaptă, în drumul vieții, ca niște gazde la care suntem siliți să descindem. Dar nu-i probabil că experiența ne-ar putea învăța să ne ferim de ele dacă, pentru a presupune absurdul, ne-ar fi iertat să facem încă o dată același drum.

În această absurdă și haotică clătinare a sufletului, singură dragostea de sine, cu arătările ei multiple, este cea mai statornică apariție. Oricîte descoperiri s-au făcut în domeniul dragostei de sine, încă multe ținuturi ale sale sunt necunoscute. Pentru că patima aceasta, care nu se odihnește niciodată, este mai iscusită decît cel mai iscusit om. Pornirile ei sunt cele mai năvalnice, scopurile ei cele mai ascunse, purtările ei cele mai viclene. Șiretlicurile sale nu se pot socoti, prefăcătoriile ei întrec toate metamorfozele, combinațiile sale întrec în subtilitate și rafinament pe cele himice. Nu pot fi pătrunse adîncurile și întunecimile în care ea se ascunde ochilor celor mai ageri. Acolo ea, adeseori, este sie însăși nevăzută, acolo zămislește ea, nutrește și crește afecțiuni și uri cîteodată atît de monstruoase, încît singură nu le recunoaște, după ce le-a dat la lumină. În noaptea aceasta în care stă învăluită se nasc părerile ridicule de sine însuși, de acolo vin greșelile și neștiința ei grosolană, de acolo prostiile cu care iubirea de sine se ascunde pentru ea însăși. Dar orbirea aceasta diversă și imensă față de sine n-o oprește să vadă totdeauna bine în afară; acolo unde interesul ei stă în joc, unde poftele ei se îndreaptă cu toată furia, acolo vede și simte, aude și înțelege, bănuiește, ghicește totul. Sub forme complexe și contradictorii: tiranică și supusă, sinceră și ipocrită, miloasă și crudă, fricoasă și îndrăzneață, cu toate capriciile și curiozitățile mascîndu-se și deformînd lucrurile pîn-într-atît ca să se înșele singură, dragostea de sine stăpînește în toate viețile și stările, trăiește peste tot și din tot, se dă și

cu dușmanii săi pentru a se ponegri pe ea însăși, concentrată într-o singură pornire: aceea de a fi și de a se afirma. Prin ea, omul devine propriul său idol și, dacă soarta ar îngădui, tiranul tuturor semenilor săi. În scurt, omul nu poate iubi nimic decît numai cu privire la el însuși, și fiecare este gata să-și caute plăcerile și foloasele în dauna celorlalți. De aceea, oamenii n-ar fi putut trăi împreună dacă nu s-ar fi amăgit unii pe alții.

Atît de mult ne-am deprins a ne ascunde și preface față de alții, încît am ajuns să ne înșelăm fiecare pe sine. Aproape regulat sentimentul și voința înșeală mintea. Și cele mai adeseori suntem tot atît de bucuroși că ne-am înșelat singuri cît suntem de supărați că ne înșeală alții. Firește: este doar tot așa de ușor să ne înșelăm singuri pe noi fără să prindem de veste, cît este de greu să înșelăm pe alții fără să simtă. Totuși, chiar față de alții, omul realizează o așa perfecție în meșteșugul imitării și falsificării expresiei, încît ar însemna că nu judeci drept dacă nu te-ai lăsa înșelat. De obicei, însă, prefăcătoria este mult mai groasă și mai nerușinată. Mai toți avem un grad oarecare de falșitate. În toate profesiile aproape, fiecare își face o mutră ca să apară într-un anume fel care-i convine. Astfel, lumea-i plină de mutre. Cu schimbarea situației schimbăm și mutrele; cîteodată apucăm înainte, „combien de bourgeoises se donnent l'air de duchesses" [23]. Atunci joacă mare rol aceea ce se cheamă aerul demn, care totdeauna este cu atît mai fals cu cît îl accentuăm mai tare.

Omul nu poate fi fără să nu imite, și în orice imitație este ceva fals și stîngaci. De multe ori, imitația se face fără știință. Mai nimeni nu-i în stare să urmeze în totul naturii sale, mai toți își părăsesc propriile daruri naturale pentru a încerca să-și ia altele; prin aceasta se realizează doar un maximum de ridicul, căci nu poate fi omul niciodată așa ridicul prin calitățile firești ca prin acele pe care se preface că le are. Și cum nici un suflet nu are puterea de a fi autentic și adevărat liber de imitație, se poate zice că, dacă sunt oameni care par liberi de orice ridicul, aceasta

nu-i decît părere și vine de acolo că nu i-am cercetat destul de bine. Se înțelege, imitația și exemplul sunt inevitabile: buna creștere și toate învățăturile nu ar putea fi fără ele. Dar cele ce cîștigăm prin imitație trebuie să se potrivească bine cu calitățile naturale; aceste din urmă trebuie să transforme și să dezvolte imperceptibil pe cele dintîi. De obicei, oamenii nu știu să-și potrivească aerul și manierele cu figura, nici tonul și cuvintele cu gîndurile și sentimentele; mai nimeni n-are urechea destul de fină pentru a simți exact acest fel de armonie. Dar efectele imitării merg mai adînc decît faptele și maniera externă; deformările aceste merg pînă acolo că se găsesc, de pildă, oameni care nu s-ar fi îndrăgostit niciodată dacă n-ar fi auzit vorbindu-se de dragoste. De aceea, dragostea, unică în felul ei autentic, are mii de felurite còpii; ca și despre stafii, toți vorbesc de dînsa, dar puțini au văzut-o.

Sub toate nesfîrșitele forme ale falsității universale se ascunde dar unul și același efect atotputernic: dragostea de sine. Ea le produce și le pune în mișcare pe toate; ea este motivul real, virtuțile sunt de obicei aparente. Cînd soarta vrăjmașă doboară pe un om mare, se vede atunci că el răbda nenorocirile prin puterea ambiției, și nu prin vreo altă deosebită vigoare a sufletului, care să se poată numi virtute. Numai mărimea vanității deosebește de obicei pe oamenii mari de ceilalți. Disprețul de bogății al filozofilor era, în realitate, pofta ascunsă de a-și răzbuna meritele de nedreptatea soartei, un mijloc de a se apăra de înjosirea sărăciei, o cale piezișă dar pentru a ajunge la glorie. Iar disprețul de moarte pe care-l afișează uneori condamnații este numai frica de a privi moartea în față. Căci puțini oameni cunosc moartea și sunt în stare să o sufere cu hotărîre; cei mai mulți i se supun cu stupiditate numai. Cei mai abili și mai bravi sunt acei care aleg pretextele cele mai oneste pentru a nu se gîndi la dînsa; ne înșelăm foarte cînd credem că moartea, de aproape, ni se arată așa cum de departe ne-am închipuit-o. Nici un sentiment nu-i destul de tare pentru a ne susține în fața celei mai strașnice încercări.

C-da 5650 coala 15

Multe dar din aşa-numitele fapte mari, de care se încîntă oamenii, n-au fost în realitate făcute pentru scopuri mari, ci mai ales din capricii, din patimi şi pentru scopuri mici, atunci cînd nu sunt rezultatul numai al oarbei întîmplări. Nu din virtute sunt totdeauna cinstite femeile, nici bărbaţii viteji din vitejie; ci temperamentul, ruşinea şi vanitatea sunt aici motivele obişnuite. În tot cazul, virtutea n-ar putea merge prea departe fără sprijinul vanităţii; şi nu atît din judecată, cît din vanitate face omul lucruri care nu-i plac.

În ce priveşte raporturile noastre cu cei mai de aproape, putem constata mai întîi că avem cu toţii destulă putere pentru a suporta nenorocirile altora. Iar explozia de bucurie, pe care o avem în faţa fericirii lor, porneşte cele mai adeseori din speranţa în vreo fericire care ne aşteaptă sau în putinţa de a trage foloase din norocul lor. Se pare că chiar în supărările celor mai buni prieteni găsim ceva care nu ne displace: ne bucurăm probabil atunci de ocazia de a ne da în spectacol bunătatea şi amabilităţile. De altă parte, exploatăm suferinţele noastre ca să atragem bunăvoinţa şi aprobarea prietenilor. Adesea lacrimile chiar, după ce au înşelat pe alţii, ne înşeală pe noi. Ne închipuim că plîngem pe mort: în faptă, ne plîngem pe noi. Alteori scoatem din doliul nostru glorie: o veşnică, incomparabilă şi superbă durere, caz frecvent mai ales la femei. Iar în situaţii mai puţin grave plîngem pentru a trece de buni la inimă, plîngem ca să ne plîngă alţii pe noi, în sfîrşit, plîngem pentru că-i ruşine să nu plîngem. Faţă de duşmani, în compătimirea pe care le-o arătăm se ascunde mîndria de a le putea arăta că le suntem superiori. Împăcarea cu duşmanul înseamnă ori că ne temem de continuarea luptei şi aşteptăm folos de la încetarea ei, ori suntem curat numai osteniţi de război.

Osteneala şi slăbiciunea, mai scurt: lenea, sunt formele în care impulsul dragostei de sine ajunge a se odihni în el însuşi. Dintre toate năravurile noastre, acel pe care-l cunoaştem poate mai puţin este lenea. Ea este totuşi cea mai aprigă dintre patimile toate, numai cît efectele ei stau foarte ascunse. Dacă luăm bine seama, vom vedea că în orice împrejurare ea pune stăpi-

nire pe interesele și plăcerile noastre. Odihna lenei este un farmec ascuns al sufletului, care oprește silințele cele mai înfocate, dărîmă cele mai tari hotărîri, consumă pe nesimțite toate patimile și virtuțile. De lene ne deprindem cu aceea ce-i ușor și plăcut, de lene mintea își stăvilește singură mișcările și oprește lărgirea cunoștinților; astfel că nu este om care să fi avut tăria de a-și lărgi inteligența și de a o duce așa de departe cît ar fi putut ea merge.

Ținînd seamă de această putere a lenei și, ceea ce-i totuna în fond, de slăbiciunea voinței, înțelegem că nimeni nu merită să se cheme om bun dacă nu are în el puterea de a fi rău. Multe așa-numite fapte bune sunt numai efectul lenei, al voinței neputincioase. Multe ticăloșii se fac din slăbiciune, nu din scop de a face anume o ticăloșie. Lenea și timiditatea, și nu cine știe ce virtuți, sunt puterile care ne țin de obicei în cercul datoriei; iar călcarea datoriei vine mai adesea din plictiseală, adică tot din slăbiciune, decît din interes. De aceea, nu-i drept să zicem că prin tăria sufletului rezistăm patimilor, ci numai că patimile singure sunt atunci slabe. Iar ceea ce de obicei se cheamă stăruință sau consecvență nu-i decît durata însăși a gusturilor și pornirilor noastre, pe care noi nu ni le putem nici da, nici lua. Astfel, slăbiciunea se opune virtuții mai direct decît viciul. Prin slăbiciune ne mîngîiem de relele pe care judecata nu le poate dovedi; părem a răbda cu tărie nenorocirile, pe cînd în fapt suntem numai doborîți, suferim fără să îndrăznim a privi nenorocirea în față, așa cum fricoșii se lasă uciși fiindcă li-i frică să se apere. Din cauza acestei neputințe esențiale a voinței, adeseori violențele, pe care suntem nevoiți să ni le facem noi singuri, ne dau o suferință mai mare chiar decît acele pe care ni le fac alții.

Masca obișnuită a slăbiciunii este aceea ce vulgar se numește bunătate. Aici ar trebui mai întîi să ne gîndim că numai caracterele ferme sunt în stare să aibă adevărată blîndețe, iar acele care par blînde n-au de obicei decît slăbiciune, și aceasta se preface ușor în acreală; iar apoi, că naturile slabe sunt incapabile de sinceritate. Și natura a vrut ca slăbiciunea să fie de-

fectul cel mai incurabil. De aceea, în fața unei mișcări care pare de tot sinceră, este totdeauna de gîndit dacă nu-i efectul unui calcul abil; interesul stă doar veșnic gata să absoarbă toate pornirile virtuoase.

Fără îndoială, există adevărată virtute, există adevărată bunătate: există, de exemplu, dragoste adevărată — aceea care stă în adîncul sufletului, ascunsă oarecum ei înseși, precum adevărată și sigură umilință și adevărat și sigur curaj sunt numai acele cu totul necunoscute. Dar aceste sunt rarități, și aici a fost vorba de aspectul cel mai general al motivelor acțiunii morale. Se pare că, îndată ce devin prea conștiente, pornirile noastre se pervertesc: vanitatea și interesul le iau în primire pentru a le da cunoscuta deformare. Mai multe fapte crude face, de pildă, omul din interes ori vanitate decît din instinctivă cruzime. Alte porniri, cît de violente, ne mai iartă din vreme în vreme; vanitatea ne frămîntă întruna. Și cît izbutim să rupem din celelalte defecte servește adeseori numai să ne sporească îngîmfarea. Și totuși, vanitatea mai mult decît judecata are puterea de a ne face să călcăm în picioare gusturile și înclinările naturale. Oricît de mult bine ne-ar spune cineva despre noi, tot nu poate aduce ceva nou, și nu există om care să se creadă întru ceva mai prejos de acela pe care-l stimează mai mult dintre toți.

Adevărul asupra obișnuitelor motive morale se arată destul de frumos atunci cînd oamenii vorbesc de propria lor purtare: aceeași iubire de sine, care de obicei îi orbește, îi luminează atunci minunat și-i face să ascundă și să suprime cu cea mai mare exactitate tot ce ar putea părea condamnabil. De aceea, foarte multă lume se irită atît de caracteristic împotriva analizei care descopere izvorul faptelor noastre. Orișicum, binele pe care-l poate face adevărul în lume rămîne totdeauna mai mic decît răul provocat de aparențele lui mincinoase.

*

Am expus cuprinsul maximelor, urmînd, de cele mai multe ori textual, vorba autorului; am așezat numai

ideile așa, încît unitatea și continuitatea de gîndire, pe care o simte oricine răsfoiește cartea cu atenție, să iasă cît mai tare în lumină.

La Rochefoucauld a scandalizat și entuziasmat mulți cititori de pe vremuri, și încă pe unii din cei de astăzi nu-i lasă indiferenți. Cei mai mulți, probabil, se simt, la citirea lui, oarecum deranjați în obișnuitele lor sentimente și judecăți, și, firește, se supără de această deranjare. Maximele strică cheful omului, pentru că ele schimbă locul la o mulțime de gînduri care stau atît de frumos așezate în minte, încît nici nu te mai ocupi de ele, atît de siguri și mulțumiți ce suntem de buna lor așezare. Autorul a știut bine ce are să se întîmple, și de aceea zice (în *Cuvîntul către cititor*, la I-a ediție, din 1665) : „Je prie le lecteur de ne point entraîner son esprit au premier mouvement de son coeur, et de donner ordre, s'il est possible, que l'amour-propre ne se mêle point dans le jugement qu'il en fera... Le meilleur parti que le lecteur ait à prendre est de se mettre d'abord dans l'esprit qu'il n'y a aucune de ces *Maximes* qui le regarde en particulier et qu'il est seul excepté, bien qu'elles paroissent générales"[24]... Păcat că la vorbele acestea din urmă comentatorii, oameni prudenți, au grijă să explice, zicînd, de ex. : „Cette phrase, *ingénieusement ironique !*"[25]... Astfel că cititorul pierde orice putință de mîngîiere și se necăjește și mai rău. Din fericire, edițiile cele mai răspîndite n-au comentar, și atunci poate că cei mai mulți cititori sunt întrucîtva consolați. În orice caz, optimist fiind din natură, am credința fermă că cititorii, chiar dacă se supără destul de lectura *Maximelor*, uită curînd supărarea cu carte cu tot ; și pentru că am credința aceasta, am și curajul de a-i pofti să încercăm a vedea ce spune, pe înțelesul nostru actual, cartea aceasta, care are dubla infirmitate de a fi și veche, și iritantă.

A fost, și probabil încă persistă în anume sfere de idei ale timpului nostru, o preocupare foarte accentuată de a reduce cît mai mult rolul și semnificarea reală a individualității. Cu ajutorul biologiei ori a științelor sociale, s-a filozofat pentru a se afirma că indi-

vidul este o abstracţie, un product ideal, izvorît din trebuinţele teoretice şi practice ale sufletului, în sfîrşit, un fel de postulat regulativ şi nu o dată constitutiv al realităţii. Colonie de celule în adevăratul său aspect fizic, individul este, sufleteşte, numai un moment fugitiv şi arbitrar delimitat al continuei şi universalei conştiinţe sociale care, în domeniul psihic, este realitatea oarecum autentică şi superioară. Ca o dezvoltare a acestora, a intervenit cu vremea o frază mult prea cunoscută, fiindcă a intrat doar în circulaţia celei mai zilnice şi mai vulgare literaturi, o frază care asigură că natura nu se preocupă de existenţa individului, ci numai de a speciei. Această splendidă nerozie, care străluceşte deosebit prin însăşi frecventa ei repetare, nu-i probabil decît străvechea evlavie metafizică pentru tipurile şi esenţele eterne, evlavie costumată, potrivit vremii, în termeni de biologie. Natura, ca să rămînem la stilul acesta teleologic, nu poate să iubească mai mult viaţa speciei decît pe a individului, pentru că natura, dacă gîndeşte, înţelege atîta lucru, că nu ar putea să despartă pe una de alta şi, deci, nici să prefere pe una celeilalte. Mai cuminte este, cred, să admitem că natura nu se ocupă de una mai mult decît de alta, şi că produce şi distruge şi specii şi indivizi. Iar dacă durata speciilor întrece cu mult pe a indivizilor, apoi deosebirea aceasta în timp poate avea doar interes practic : a face din ea o bază de distincţie pentru interpretări teoretice atît de generale este numai dovadă de o curioasă retrogradare şi scădere a spiritului filozofic. Dar oricare ar fi fost şi ar mai fi încă succesele şi justificarea acelor filozofări asupra ideii de individ, nu este de crezut că radicala şi imediata opoziţie între *eu* şi restul lumii, acest fapt fundamental al experienţei intime, să poată fi vreodată cumva subtilizat sau înlăturat din cuprinsul nostru sufletesc. Este vorba aici de faptul însuşi primordial al subiectului ; oricare ar fi interpretările pe care teoria cunoştinţei şi psihologia le dau acestui fapt, în forma lui neanalizată şi cea mai primară, în care adică voinţa şi afectele iau imediată conştiinţă de sine, subiectul are pentru el însuşi un înţeles unic, imediat şi nediscutabil. Formulări ca voinţa

*mea*, durerea *mea* au o specială evidență, un înțeles sigur prin faptul chiar că în posesivele acele se arată o împotrivire față de un altceva care nu-i al meu, și prin care, tocmai, durerea și voința aceea se lămuresc și există ca ale mele.

Din punctul de vedere al acestei originare și radicale opoziții, societatea nu poate, pentru fiecare din noi, să însemneze, mi se pare, decît : toți oamenii minus Eu. În dezvoltarea vieții istorice, opoziția aceasta esențială a produs în fiecare suflet ca o suprafață de atingere și de apărare, un strat de stări sufletești pe care eternul conflict între subiectele umane l-a creat și-l creează continuu în fiecare din ele. Selecționat în lupta aceasta însăși, un nou suflet, sufletul social, s-a depus peste acel natural, în afară de aceea că chiar acest din urmă a fost în el însuși îmbogățit prin viața socială. Între aceste două suflete se urmează o luptă în sensul că cel de suprafață ar vrea să înghită cu totul pe cel din adincime, care se răzvrătește, și cel mai de multe ori îl învinge. În istorie apare, la răstimpuri, teama ca nu cumva unul sau celalt să fie prea atrofiat, așa încît cel natural să rămînă fără contrapond, iar cel social fără material pe care să se aplice. Observ aci îndată că La Rochefoucauld, cu o agerime rară și cu o pasionată stăruință, a străpuns stratul sufletului social pentru a descoperi, în detaliu, sub porțiunile lui, porțiunea corespunzătoare a sufletului natural. Desigur, au recunoscut și atîți alții așa-numitul egoism radical al omului ; dar minuțioasele insistențe, atenția subtilă așa de stăruitor susținută spre corespondența motivelor dintre cele două straturi ale sufletului dau, mi se pare, lui La Rochefoucauld semnificația de adevărat descoperitor.

Funcțiunea esențială și continuă a sufletului natural este afirmarea proprie și cît mai energică. Numai în caz de specială detracare poate și vrea el să se nege, poate să-și voiască singur distrugerea. Orice solicitare a voinței, orice provocare a afectelor este luată în primire de către această afirmare perpetuă a sufletului natural, trebuie să i se supună sau să pactizeze într-un grad oarecare cu pornirile sale fundamentale, înainte de a intra în circulația ulterioară a vieții interne. Este ca

un apriori al voinței primitive și nealterabile, care prinde, supune și stilizează tot ce i se opune și-i solicită, prin însăși această opunere, funcționarea sa esențială și naturală. Ca și timpul, spațiul ori cauzalitatea, acest apriori al voinței primitive trăiește nebăgat în seamă în viața curentă a conștiinței, și numai prin ulterioară și insistentă reflexie ajunge spiritul să și-l poată teoretic clarifica, ceea ce de altfel se întîmplă cu toate acele elemente peste care conștiința naivă trece, clasîndu-le ca „de la sine înțelese". Descriind cu o extraordinară pătrundere detaliile funcționării acestui apriori al voinței elementare, La Rochefoucauld îi luminează în mod surprinzător cuprinsul întreg.

Din nevoia absolut vitală de a prezenta cît mai repede în afară figurile consacrate ale sufletului social s-a născut o tehnică minunată, care înșeală chiar pe subiectul în care ea se exercită, și în momentul chiar cînd se exercită. Atît de repede apar motivele sociale și acoperă pe cele naturale, încît de multe ori foarte cinstit ne irităm dacă cineva încearcă a ne face să vedem jocul cel adevărat de dinăuntrul spectacolului psihic de suprafață. Negreșit, nimic din ce trăiește în sufletul nostru nu rămîne în afară de puterea vieții sociale; nu trebuie dar înțeles ceea ce am numit suflet natural ca un complex care persistă în afară de sfera acelei puteri. Numai de aceasta este aici vorba: că există un fond, pe care, după gust sau după cerințele teoriei, îl putem exprima în formule metafizice sau în formule biologice, și față de acest fond primar viața socială este, logic vorbind, termenul secundar. Fără acel prim termen viața socială nu ar fi, logic, posibilă, nu ar putea fi adică obiect pentru cugetarea noastră. Impulsul primordial de afirmare și apărare al individului se trezește la orice atingere a ființei acestuia, astfel că în cumpăna voinței manifestările acelei energii centrale a persoanei intervin necontenit; și nici că ar putea lipsi de la cîntar, pentru că fără dînsele cîntărirea nici n-ar fi posibilă. Comitem un fals retoric cînd, pentru anume fapte morale, calificăm de imponderabile efectele acelui impuls fundamental. Cu o sensibilitate extrem de delicată, spiritul lui La Rochefoucauld

descoperă cu de-amănuntul prezența grea a acestor pretinse imponderabile.

Pe hotarele complicate și mobile ale celor două straturi sufletești trăiește aceea ce se numește morală, cel puțin așa cum a rămas definită în literatura filozofică de la Kant încoace, și cum se pare că este, dacă unii teologi au dreptate, înțelesul chiar al învățăturii creștinești : adică supunerea de bunăvoie și din intimă pornire la reguli de acțiune care nu se preocupă deloc de impulsurile noastre imediate, și care, în fapt, cele mai adeseori se împotrivesc direct acestora. Semnul distinctiv al atitudinii morale este dar judecata perfect obiectivă, pe care subiectul o aplică tot atît de exact și fără cruțare lui însuși ca și oricărui alt fenomen din cuprinsul experienței sale. Mișcarea primă și pornirea cea mai îndrăcită și vitală împing violent pe om să-și dea dreptatea sieși totdeauna : sufletul, pus în dezbinare cu sine, se frămîntă inevitabil ca să-și recapete echilibrul, adică împăcarea cu el însuși, cu orice preț și cît mai perfect. Ne lasă aceste puteri vreodată posibilitatea să ne judecăm sincer și fără rezervă ? La Rochefoucauld spune : „Nos ennemis approchent plus de la vérité dans les jugements qu'ils font de nous que nous n'en approchons nous-mêmes" [26]. Este, mi se pare, lucru de înțeles ca dușmanii să cerceteze motivele faptelor noastre cu o luciditate și deci cu o putere de pătrundere mult mai intensă decît noi, care suntem, înainte de orice, interesați să ne formăm despre noi o opinie mai mult plăcută decît exactă. În urmărirea curatei atitudini morale, La Rochefoucauld notează cu băgare de seamă locul deciziv al umilinței în tehnica morală : „Personne ne veut être humble. Sans l'humilité nous conservons tous nos défauts". „Les veritables mortifications sont celles qui ne sont pas connues ; la vanité rend les autres faciles." [27] Dacă ne reprezentăm atitudinea morală ca o stare în care avem în vedere principii obiective pentru ca, după oarecare reflexie asupra aplicării lor cauzale, să făptuim în deplină conștiință de a le urma întocmai și numai din respect pentru dînsele, cine nu ar înțelege că în acea clipă de dezbatere intimă nenumărate motive de interes

natural găsesc timp destul pentru a se furişa prin conştiinţa noastră şi — pentru că nimic nu se întîmplă în zadar — a o colora altfel decît cum cere principiul căruia voim a ne închina? Atunci, inevitabil, cuprinsul tot al conştiinţei este calitativ schimbat; iar tocmai jocul acesta de nuanţe, provocat de motivele nepoftite de morală, l-a urmărit cu o curiozitate deosebit de trează La Rochefoucauld. Şi fiindcă aceste nuanţări sunt modificări curat calitative ale conştiinţei, a învinovăţi pe La Rochefoucauld de exagerare, cum zice una dintre cele mai vulgare obiecţii, nu-i decît curată neînţelegere a lucrului în discuţie.

Dacă nu greşesc, este undeva în *Critica raţiunii practice* un loc, adeseori neluat în seamă, unde Kant dă pare că a înţelege că realizarea atitudinii morale ca stare de conştiinţă este problematică şi că discuţia lui face abstracţie de această realizare. Şi pentru La Rochefoucauld această stare este eminent problematică, şi cartea lui poate servi prin excelenţă pentru a lămuri aceasta; dar el priveşte încercările omului de a realiza morala nu numai continuu decepţionat, dar oarecum şi cu o ironică antipatie. El simţea probabil în morală o stare tranzitorie, un drum către o altă stare internă, de o deplină şi autentică superioritate, o altă natură deci, mai bogată şi mai rafinată. Astfel văzută, atitudinea morală are pare că ceva din nesiguranţa, stîngăcia şi rigiditatea parvenitului, care-i prea conştient de silinţele sale pentru a-şi pune de acord fiinţa lui naturală cu situaţia exterioară. Atunci numai preţuim în întregime, atunci credem deplin în eficacitatea unei stări de suflet, cînd ea a pătruns în structura intimă şi naturală a acestuia. Cu cît mai intensă şi mai intimă este legătura între suflete, cu atît mai insuficientă, ori chiar de-a dreptul negativă, simţim atitudinea morală. În dragostea sexuală, unde setea de a cunoaşte sufletul celuilalt merge pînă la turbare, unde percheziţionarea acestuia ajunge chinuitoare obsesiune, acolo se poate simţi cu supremă claritate ce dezastros sentiment ne încearcă atunci cînd în locul impulsului curat, spontaneu, primitiv, ne întîmpină virtuosul, inutilul, monstruosul sentiment al datoriei.

Spune Segrais (*Mémoires*, II, 34) că La Rochefoucauld adusese în uz cuvîntul *vrai* pentru a numi caracterele natural și radical curate și armonice; mai cu seamă despre doamna de La Fayette zicea La Rochefoucauld „qu'elle était vraie, parce qu'elle aimait le vrai en toutes choses et sans dissimulation" [28]. În această vorbă, se trădează pare că pornirea intimă și adîncă care i-a călăuzit observațiile. El nu nega dar existența unor asemenea suflete, cel puțin a sufletelor în care stările adevărate sunt destul de frecvente pentru a le hotărî caracterul. Destul de bine se înțelege aceasta și din formulele restrictive cu care-și atenuează de multe ori generalizările; totuși, chiar de la publicarea *Maximelor*, multă lume a trecut cu vederea aceste formule de nuanțare, și o doamnă de pe vremuri recomanda chiar că ar trebui introdus un *quasi* regulat în toate aforismele pentru ca să fie perfecte. Ca și cum autorul n-ar fi accentuat destul complexitatea esențială a materiei, așa încît orice om, cu o suficientă capacitate de înțelegere, să simtă sensul *Maximelor* chiar dacă nu poartă absolut toate stampila care să vîre și în ochii cei mai slabi rezervele lămuritoare. Evident, el crede că stări de suflet curate, *adevărate*, sunt foarte rare, și credința aceasta, firește, nu-i exact verificabilă, fiindcă ancheta și statistica nu se pot aplica în domeniul cauzalității morale. Aici nu are loc decît spiritul *de finesse*, nicidecum cel „geometric". Liberi sunt doar generoșii umanitari de toate culorile să se supere pe La Rochefoucauld, să creadă și să afirme proporția contrară.

*

În cuvîntul către cititor din fruntea primei ediții a *Maximelor*, publicată cu îngrijirea autorului (1665), se spune: „ce qu'elles contiennent n'est autre chose que l'abrégé d'une morale conforme aux pensées de plusieurs pères de l'Église" [29]. Iar autorul necunoscut al *Discursului (Discours sur les Réflexions* etc. [30]), tipărit în aceeași ediție, stăruiește și el asupra conformității *Maximelor* cu învățăturile teologice. În sfîrșit, articolul-reclamă din *Journal des savants* (9 martie 1665), scris de marchiza de Sablé și corectat de autor, reco-

mandă cartea astfel: „ce traité est fort utile... parce qu'il fait voir aux hommes que sans le secours de la religion ils sont incapables de faire aucun bien“ [31]. Fără îndoială, La Rochefoucauld era un necredincios; insistențele aceste evlavioase ascundeau probabil dorința de a se prezenta cu formule prudent-respectuoase la adresa puterilor bisericești. Totuși, sentimentele pe care se sprijină cartea sunt creștine: neîncrederea statornică în capacitatea reală de virtute a omului, aspra și neobosita cercetare a purității motivelor, umilința declarată unic mijloc autentic pentru controlarea adevărului sufletesc, în toate aceste se simte, cred, suflul confesionalului și rigoarea ageră a examenului de conștiință. Prin marchiza de Sablé și prin Jacques Esprit, cei doi intimi cu care se sfătuia și se îndemna aproape zilnic la fabricarea maximelor, profund laicul gînditor putea întreține legături destul de statornice cu lumea teologică: salonul din urmă al marchizei, un fel de Hôtel de Rambouillet cu parfum ecleziastic, era chiar lîngă zidurile Mînăstirei Port-Royal din Paris; iar Esprit, crescut în seminarul Oratoriului, era aproape cleric. În voluminoasa lui condică moralistică *De la fausseté des vertus humaines* [32] (2 vol, 8°, Paris, 1678), ca și în colecția de maxime a doamnei de Sablé ori în ale cavalerului de Méré, asemănările cu La Rochefoucauld merg uneori pînă aproape de literalitate; multe maxime le dezbăteau doar împreună, în lungi și dese conversații. Lui Esprit îi scrie o dată La Rochefoucauld: „nous recommencerons de belles moralités au coin du feu“ [33]. Dar pe clericul Esprit îl preocupă cu deosebire ideea harului dumnezeiesc, în care este singura mîntuire, fiindcă singur el poate da virtutea. Despre păgînul Socrat zice: „ses vices étaient très réels, et toutes ses vertus étaient fausses“ [34] (II, 387); și se luptă stăruitor cu doi alți vestiți păgîni, Seneca și Cicero, reprezentanți ai virtuților umane. Cu totul altfel gîndește nobilul și profanul prieten, care (în celebra conversație cu de Méré dată la lumină de Sainte-Beuve) spune: „la véritable vertu se confie en elle-même, elle se montre sans artifice et d'un air simple et naturel, comme celle de Socrate... Je crois que, dans la morale, Sénèque étoit un hypo-

crite et qu'Epicure étoit un saint[35]". Și pe același păgîn cu numele atît de compromis printre creștini La Rochefoucauld îl proclamă *grand homme* și *admirable génie*[36].

Experiența saloanelor dar, dintr-o parte, iar din alta gîndirea teologică, care pătrunde și ea pînă la intelectualii din saloane, vin să coincideze în concluzii despre substratul activității morale. Astfel, și cavalerul de Méré, destul de frivol om și totuși credincios prieten al celor de la Port-Royal, scrie maxime ca acestea: „la sincérité n'est qu'une fine dissimulation — la plupart des actions des hommes sond fardées et n'ont rien que l'apparence"[37]. Iar deasupra tuturor, Pascal, în cîteva aruncături de condei, luminează cu excesiva lui aprindere unele din constatările așa de reci ale maximelor: „Personne ne parle de nous en notre présence comme il parle en notre absence. L'union qui est entres les hommes n'est fondée que sur cette mutuelle tromperie... Si les hommes savaient ce qu'ils disent les uns des autres, il n'y aurait pas quatre amis dans le monde... Tous les hommes se haïssent naturellement l'un l'autre. On s'est servi comme on a pu de la concupiscence pour la faire servir au bien public. Mais ce n'est que feinte... car au fond ce n'est que haine!"[38] Și aici este de însemnat că afirmările violente ale bolnavului și sălbăticitului Pascal în adevăr exagerează întrucît rețin numai cazurile extreme; La Rochefoucauld însă, gentilomul stăpîn pe mintea și vorba lui, ne dă tonul general al gîndirii lui în cuvintele: „On ne trouve pas dans l'homme le bien et le mal dans l'excès"[39], — cuvinte care se potrivesc în chip curios și interesant cu acestea ale delicatului prelat Fénelon: „Presque tous les hommes sont médiocres et superficiels pour le mal comme pour le bien" *(Projet d'un traité sur l'histoire,* în *Lettre à l'Académie)*[40]

Desigur, în cazul lui Pascal se vede mai izbitor decît în altele cum preocuparea psihologică intensivă, atît de caracteristică epocii, afla un puternic imbold în viața religioasă a timpului; dar Pascal este exemplul eminent numai, dar nu unic. Unul dintre comentatorii mai vechi ai lui Rochefoucauld, abatele Brotier (1723—1789)

notează la maxima care figurează ca epigraf în capul cărţii următoarele cuvinte din discursul funebru al lui Bossuet pentru princesa Palatină: „Elle croyait voir partout dans ses actions un amour-propre déguisé en vertu. Plus elle étoit clairvoyante, plus elle étoit tourmentée" [41]. Ca un răspuns la aceasta cad vorbele lui Pascal, veşnic agitatul: „La vanité est si ancrée dans le coeur de l'homme, qu'un soldat, un goujat, un cuisinier, un crocheteur se vante et veut avoir des admirateurs: et les philosophes mêmes en veulent. Et ceux qui écrivent contre veulent avoir la gloire d'avoir bien écrit; et ceux qui le lisent veulent avoir la gloire de l'avoir lu; et moi qui écris ceci ai peut-être cette envie; et peut-être que ceux qui le liront. Curiosité n'est que vanité. Le plus souvent on ne veut savoir que pour en parler." [42]

Dintre nobilele şi interesantele păcătoase ale timpului, cu sufletele trecute prin arderile şi frămîntările tuturor păcatelor, una din cele mai vestite era doamna de Longueville, vechea dragoste şi ferventa tovarăşă de intrigi şi conspiraţii a lui La Rochefoucauld. Intrată pe calea pocăinţei, ea scrie astfel în examenul său de conştiinţă înaintea spovedaniei generale*: „Il m'est venu encore cette pensé sur moi-même, c'est que je suis fort aise, par amour-propre, qu'on m'ait ordonné d'écrire tout ceci, parce que sur toute chose j'aime à m'occuper de moi-même, et à en occuper les autres, et que l'amour-propre fait qu'on aime mieux parler de soi en mal que de n'en rien dire du tout... Je me défigure en partie, pour m'attirer le plaisir de connaître qu'on croit plus de bien de moi, et c'est même un artifice de mon amour-propre de me pousser à me dépeindre défectueuse, pour savoir au vrai ce que l'on pense de moi" [43]... Şi aici surprindem cum tehnica moralei bisericeşti provoacă direct şi statornic, prin spovedanie, pofta şi voluptatea amară a cercetării sufletului. Atît de puternic este atunci impulsul de observare internă pe care-l dă disciplina religioasă, încît chiar unei femei

---

* Noiembrie 1661, trei ani înainte de publicarea *Maximelor* (*n.a.*).

bune și fără multă agerime de minte, cum era blînda La Vallière, i se deschid ochii pentru complexele contraste ale mișcărilor sufletești; gata să intre la călugărie, ea scrie unui bătrîn și evlavios prieten, mareșalul de Bellefonds (începutul anului 1674): „J'aime ma fille, mais elle ne me retiendra pas un seul moment; je la vois avec plaisir, et je la quitterais sans peine: accordez cela comme il vous plaira, mais je le sens comme je vous le dis... Je quitte le monde; c'est sans regret, mais ce n'est pas sans peine... Je me trouve dans des dispositions si douces et și cruelles... accordez cette opposition qui est en moi..." [44]

Dacă, după toate aceste texte, ne aducem aminte de cuvintele citate mai sus, în care Fénelon aseamănă, spre laudă, pe un predicator moralist de-a dreptul cu La Rochefoucauld, înțelegem mai complet cum raporturile psihologiei *Maximelor* cu viața religioasă a timpului nu puteau să scape din vedere contemporanilor competenți. Dar nu toți oamenii bisericii gîndeau tot așa de binevoitor despre nobilul psiholog ca Fénelon, teolog cu o rafinată experiență religioasă și literat artist totdeodată. Un om de strictă doctrină teologică și exclusiv apărător al funcțiunilor teologice ca iezuitul Bourdaloue, care cenzurase aspru pe Molière pentru *Tartuffe*, fiindcă nu-i treaba profanilor să critice asemenea lucruri, s-a supărat și pe moraliștii sceptici, care în orice virtute găsesc numai vanitate, capriciu, înșelătorie ori chiar slăbiciune de minte, moraliștii din lumea mare, care, de rea ce este, a ajuns să nu mai creadă în adevărata virtute (în *Sermon sur la Sainteté* [45]). Înțelegem: părintele Bourdaloue nu vrea ca nechemații să se amestece a judeca sufletele. Dar mai interesant este pentru noi să auzim rezultatele atunci cînd, cu autoritatea specialistului, începe el să le cerceteze: „Il n'est rien de plus aisé, ni de plus naturel que de se faire une fausse conscience selon ses désirs ou selon ses intérêts... Tout ce que nous voulons, à mesure que nous le voulons, nous devient et nous paroît bon... Dès qu'il ne s'agit point de l'intérêt, il ne nous coûte rien d'avoir une conscience droite. Chacun n'est consciencieux pour soi qu'autant que son intérêt

le peut souffrir" *(Sermon sur la fausse conscience)*.[46] Cu jansenistul Nicole suntem, dacă se poate, încă mai aproape de psihologia maximelor. Pe acesta doamna de Sévigné îl prețuiește deosebit ca teolog învățat și perfect scriitor, iar adversarii înșiși, iezuiții, vorbesc cu mare laudă despre cărțile lui de morală și-l socotesc „grand connaisseur du coeur humain"[47] (*Journal de Trévoux*, februar 1707). În voluminoasa serie numită *Essais de morale* se găsește un capitol (cap. VII din *Traité de la connaissance de soi-même)* intitulat: „Que le précepte «Connais toi toi-même» vient plutôt de l'impatience des hommes à l'égard des défauts des autres, que d'un désir sincère de se connaître eux-mêmes"[48]. Titlul acesta este, evident, o maximă; iar înțelesul întregii bucăți se găsește concentrat în aceastălaltă: „nous voudrions que les autres se connussent eux-même, afin qu'ils agissent d'une manière moins choquante à notre égard; nous ne voulons pas nous connaître, pour ne pas voir en nous ce qui nous y choquerait"[49]... În altă parte spune: „le monde est plein de gens qui se trompent de bonne foi, et qui ne voient pas en eux-mêmes ce que les autres y voient"[50]. Ceea ce ne dă cîte o paralelă pentru amîndouă constatările lui La Rochefoucauld: înșelarea celorlalți și amăgirea de sine. În amănunte, numeroasele paralele între gîndirea teologului și a laicului sunt atît de evidente, încît apropierile de texte le poate face lesne oricine; de exemplu: „Chacun tâche d'occuper le plus de place qu'il peut dans son imagination, et l'on ne se pousse et ne s'agrandit dans le monde que pour augmenter l'idée que chacun se forme de soi-même... Les hommes sont naturellement attachés à leurs opinions, parce qu'ils ne sont jamais sans quelque cupidité qui les porte à désirer de régner sur les autres... Si cela était, je ne serais pas habile homme; or je suit un habile homme, donc cela n'est pas."[51]

În total dar, laicul necredincios și clericii desăvîrșiți și statornic evlavioși, ca și pocăiții care au gustat toată dulceața amețitoare a păcatului și toată fierea căinții, descopăr toți, se vede, același elementar și fundamental mecanism îndată ce se silesc să vadă de

aproape înăuntrul mişcărilor voinţei ; şi această potrivire nu se poate trece cu vederea cînd este vorba de stabilirea unui fapt din experienţa curat subiectivă. În etiologia morală, de mijloace directe şi exacte de cercetare nu ne putem servi. Legea creştinească are deci temei bun cînd ne opreşte de a judeca sufletele. Decît nu de aceasta-i vorba în cartea *Maximelor* : ea nu ne îndeamnă doar să judecăm pe alţii, iar pe noi nu ; mai degrabă, dimpotrivă. *Maximele* ar putea, cred, servi eminent pentru un chestionar de conştiinţă. Din stăruitoarea cercetare a conştiinţei proprii, combinată cu o neobosită urmărire a faptelor şi ghicire a sufletului multor tovarăşi şi duşmani, s-a născut doar cartea *Maximelor*.

La Rochefoucauld se vede a fi fost din natură un intelectual cu orice preţ, un om cu o nesfîrşită sete de a înţelege pînă la ultimele margini ale puterilor minţii, fără rezerve şi consideraţii timide şi prudente pentru sentimentele pe care ni le strecoară şi le întreţine în suflet prestigiul practic al obiectului — o specie de om foarte rară, mi se pare ; intelectualii de profesie, cei mai mulţi, nu sunt complet autentici şi prin vocaţie naturală. Dar era nobil, şi tocmai în vremea intrării sale în lume, nobilimea se zbătea violent în criza unei mari transformări. Cum ades se întîmplă, el a fost luat şi purtat de agitaţiile clasei sale, captiv al unui regim de viaţă puţin potrivit firii sale. Şiretul şi neastîmpăratul Retz, căruia intriga şi cearta îi erau hrană indispensabilă, s-a întîlnit cu Rochefoucauld în luptă aprigă, şi o caracteristică nedumerire îl cuprinde în faţa acestui duşman : „il y a toujours eu du je ne sais quoi en tout Mr. de La Rochefoucauld... Je ne sais à quoi attribuer son irrésolution... Nous voyons les effets de cette irrésolution quoique nous n'en connaissions pas la cause." [52] Cu cît îşi precizează însă Retz nedumerirea, cu atît ni se arată parcă mai lămurit caracterele intelectualului aruncat în treburi care, prin natură, nu sunt ale lui ; cînd zice : „son bon sens est très bon dans la spéculation... Son jugement n'est pas exquis dans l'action" [53], caracteristica psihică a timpului este întreagă ; iar cînd vorbeşte de : „cet air de honte et de

timidité que vous lui voyez dans la vie civile" [54], — avem înainte vie fizionomia omului cu voința clătinată de bogăția excesivă a inteligenței... Iar discordanța iremediabilă dintre natura aceasta și împrejurările în care stătea prinsă ne-o pune sub ochi ingeniosul cardinal, cu o evidență strălucitoare, în observația finală; „sa pratique a toujours été de chercher à sortir des affaires avec autant d'impatience qu'il y était entré" [55].

Dar stagiul acesta de excesivă acțiune trebuia să producă în sufletul acela complex o experiență de o multiplă bogăție. Tocmai nepotrivirea dintre om și curentul istoric în care se găsea, nesuccesul deplorabil al întregii mișcări, ca și al întreprinderilor sale proprii au fost rodnice pentru gînditor. Dintre tovarășii săi, cei mai mulți au ajuns, din feodali turbulenți, perfecți oameni de casă ai regelui. Cîteva femei și-au încheiat furtunoasele lor vieți în reculegere evlavioasă. Conspirațiile neîntrerupte, doamnele care fug deghizate în bărbați, săptămîni întregi călare, prințese care aprind cu mîna lor fitilurile tunurilor și pătrund în cetăți în fruntea trupelor, La Rochefoucauld care plănuiește să răpească regina prigonită de Richelieu și să o ducă pe șea, în goana calului, pînă la Bruxelles — toate aceste întîmplări ca din poveste s-au sfîrșit în pocăință pentru cîțiva, în comodă, deși cam umilitoare, viață de curte pentru cei mai mulți, iar pentru La Rochefoucauld în răsfățată melancolie pe lîngă căminul cîtorva prietene, după ce însă multă vreme își redusese ambiția toată să ceară cu o stăruință aproape puerilă — *un tabouret* pentru nevastă-sa în salonul reginei. Așa curios și orișicum degradator se pervertiseră și luau sfîrșit cavalereștile conspirații și luptele romantice ale frondei aristocratice. Clasa ajunsese total parazitară: romanticul și ultimul avînt de răzvrătire feodală urma să fie comprimat în disciplina nouă a monarhiei absolute — „le siècle de vile bourgeoisie", cum l-a numit Saint-Simon, îndărătnicul boier, își făcea începutul. Iar disciplina burgheziei raționaliste se întîlnea cu efectele religioase și pedagogice născute din contrareforma catolică, și dădea naștere la o nouă și riguroasă etichetă, căreia se vor supune moravurile și estetica timpurilor

următoare. Şi prefacerea s-a făcut aşa de repede, încît Gourville, care din curată slugă a familiei La Rochefoucauld a ajuns diplomat subţire, primit la toate mesele mari şi pus să negocieze între nobilime şi Curte, o carieră eminent de caracteristică, scrie povestind teatralele aventuri ale Frondei : „les vieux qui ont vu l'état où les choses étaient dans le royaume ne sont plus, et les jeunes n'en ayant eu connaissance que dans le temps que le roi avait établi son autorité, prendraient ceci pour des rêveries, quoique ce soient assurément des vérités très constantes"[56]. (Memoriile lui Gourville, dictate de el, în 1702, cuprind anii de la 1642 pînă la 1678.)

La Rochefoucauld asista de aproape la această comprimare şi nouă stilizare a sufletelor în cadrele proaspetei etichete; situaţia era din cele mai favorabile pentru observaţia psihologică şi socială : efectele crizei lucrau ca aparatele optice măritoare sau ca acele de minimă divizare în observaţia fizică. Despre etichetă observă el : „la bienséance est la moindre de toutes les lois et la plus suivie"[57]. Foarte cu înţeles, un adnotator contemporan al *Maximelor* scrie aici : „parce qu'elle laisse la liberté sans la captiver, et qu'elle semble attachée à l'honnête homme. Elle ne fait qu'effleurer la liberté."[58] Ce se făcea însă cu libertatea ?

De la neprihănita domnişoară de Scudéry a rămas o scrisoare către vestitul ştrengar Bussy-Rabutin, în care, vorbind despre colaborarea literară a lui La Rochefoucauld cu doamna de La Fayette, zice : „Mr de la Rochefoucauld et M-me de La Fayette ont fait un roman de galanterie... Ils ne sont pas en âge de faire autre chose ensemble !"[59] La Rochefoucauld însuşi scrie nepoatei sale, domnişoarei de Sillery, următorul vesel mahalagism : „Paix ! chut ! lisez ma lettre tout bas... Oserai-je prononcer ? Bouchez toutes les fenêtres, éteignez les bougies... Un disciple de Baron (vestit profesor de teologie), un ami de la Vérité, un demi-père de l'Église a été trouvé couché entre deux draps non seulement avec une femme mais avec deux, dont l'une était sa cousine germaine, et l'autre sa pénitente"[60]...

Despre spirituala Sévigné se povestește că pe cînd număra, în fața notarului, zestrea fiicei sale, zicea: „quoi, tant d'argent pour forcer Mr. de Grignan à coucher avec ma fille!... Il y couchera demain, après demain, toujours! Allons, ce n'est pas trop cher!" [61] În sfîrșit, venind la cercul prețioaselor propriu-zise, să citească cineva în Tallemant des Réaux glumele respectabilei madame Cornuel, sau, cum povestește o altă prețioasă, madame Pilon, ce i s-a întîmplat cu un venerabil magistrat care o aducea acasă în caleașcă închisă, pe înserate. Iar Fléchier, om cu dar duhovnicesc, viitor episcop, afară de aceasta plin de *bienséances* și muiat în stil galant, povestește cu toată delicatețea posibilă multe întîmplări erotice, violente și bizare, din vremea șederii lui în Auvergne, probabil pe temeiul că, rămînînd să fie citite în cerc intim sau în singurătate, *les bienséances* scăpau neofensate. Și în altă sferă mai gravă, ce se întîmpla cu strictețea bunelor maniere, cînd Ludovic XIV ridica bățul ca să plesnească pe impertinentul și hapsînul Lauzun? Ori cînd acest Lauzun, eroul dragostei și al căsătoriei senzaționale a domnișoarei de Montpensier, vara bună a regelui, dădea regeștii sale soții, cu o crudă insolență, cizmele să i le curețe și cînd certurile lor se isprăveau cu bătaie? Astfel se răzbuna *libertatea* de care pomenește, naiv și ingenios totdeodată, adnotatorul de pe vremuri; și se vede ce material colorat putea găsi La Rochefoucauld în reflexiile lui asupra stricteții aceleia care se întrona atunci cu atît de solemnă evlavie. Se înțelege că atunci cînd luptele în sînul unui grup social se înăspresc, aceea ce am numit suflet natural devine mai aparent decît în vremile cînd un sistem de disciplină socială funcționează îndelung și aproape neturburat. Pentru acel care observa, vălmășagul însuși al lumii aceleia slujea ca indispensabil laborator și muzeu; asta nu înseamnă că ceea ce se putea vedea acolo era altceva decît fondul constant al obiectelor în observație.

*

Izolată ca zicătoare, sau presărată ca ornament instructiv în discurs sau în conversație, maxima este, mi

se pare, un product evident și natural al stilului vorbit. Și este de înțeles că această formă literară a trebuit să piardă tot mai mult din funcțiunea ei estetică în măsura în care gustul se închina din ce în ce mai puțin acelui stil. În general, se poate zice, cred, că stilul nostru modern este mai mult determinat de meditație, de cugetarea solitară și cît mai personală decît de comunicare și transmitere, în scurt, de așa-numita elocvență, în înțelesul ei cel mai larg. Estetica noastră se orientează după impresia intimă, după intuiția primă și individuală, nu după formularea logică, discursivă și socială. Vorbim, se înțelege, de artă literară, nu de stiluri care servesc numai ca pretext altor intenții cu totul extraliterare. De aceea, îmi închipuiesc că unora din noi maxima le aduce aminte adeseori de atenee de provincie, de literați și literate pensionare, ori chiar, cînd sunt mai rău dispuși, de lapidarismul epigramelor de plăcintă sau al inscripțiilor brodate la canava. Distingem însă cu băgare de seamă maxima de conceptul aruncat pe hîrtie din fuga gîndului și a impresiilor, numai ca pentru tine însuți, cum sunt notițele lui Pascal, o mare parte din aforismele lui Nietzsche sau reflecțiile lui Kant despre filozofia critică și antropologie. Asemenea reale și vii fragmente de viață interioară sunt pentru cititorul modern un izvor de adîncă voluptate. Maxima, dimpotrivă, vrea să fie o formulare perfectă a gîndirii. O dizgrațioasă rigiditate și afectație pare că i-a rămas din străvechea intenție de a fi învățată pe de rost și solemn scrisă pe pietre, dizgrația practicismului pompos și autoritar. Despre La Rochefoucauld se poate constata că, în revizuirea stăruitoare a textului, el trecea tot mai mult de la conceptul viu și dezvoltat, savuros în plinătatea plastică a impresiei, la sisteme de definiții secate de tot sucul intuiției și al fanteziei, stoarse, mineralizate, scheletice — un triumf complet al spiritului geometric, ca să ne servim de vorba secolului al 17-lea. În toate cele cinci ediții revăzute de autor, operația literară se reduce aproape toată la o înverșunată scurtare, ca și cum singura călăuză i-ar fi fost vorba doamnei de La Fayette; „la sup-






pression d'une ligne vaut un louis d'or, et celle d'une mot un sous"[62].

În silința de a reduce pe cît posibil vorba, La Rochefoucauld realizează negreșit măiestrii de scurtime: „cîteodată cuvintele pare că se topesc și rămîne gîndirea goală înaintea noastră. Dar și inutile jocuri de gîndire se nasc din această goană după formula perfectă. Doamna de La Fayette, femeie cu spiritul rece, a semnalat cea dintîi neajunsul, dacă înțelegem, cum cred că trebuie, cuvintele următoare ca o amabilă malițiozitate pe seama prietenului: „Voici une question entre deux maximes. On pardonne les infidélités, mais on ne les oublie point. On oublie les infidélites, mais on ne les pardonne point"[63]. Sainte-Beuve, a notat și el reversibilitatea aproape comică a unor maxime, și de constatarea aceasta s-au servit și autorii unei colecții de parodii foarte citite anii trecuți.

Pentru observația intimă cu deosebire, forma difuză, discretă și continuu nuanțată a jurnalului, amestecul de impresii cu gîndiri și imagini diverse, liber și capricios strecurate, în felul splendid al lui Montaigne, este pentru unii din noi modernii, cred, mult mai firească și familiară decît sentința rigidă ca enunțările teoremelor matematice. Încă La Bruyère, pe lîngă respectoasele complimente către aristocraticul predecesor, introduce semnificative rezerve la adresa *Maximelor*, spunînd că ele sunt ca niște legi și că, în chipul oracolelor, sunt scurte și concise, iar el nu se simte în stare să facă pe legiuitorul. Din acest ton geometric decurge dar o înstrăinare a cititorului modern față de renumita carte: prezentîndu-se atît de strict încheiată, așa de rigid încadrată, gîndirea pare dintr-odată a nu fi nuanțată, și trebuie o observare mai de aproape pentru a vedea cum maximele se grupează pentru a nuanța cîmpurile diverse ale experienței interioare. Desigur, geometrismul stătea adînc împlîntat în spiritul timpului, așa că ajungea să atingă chiar pe un necărturar, liber de filozofiile școlărești, ca La Rochefoucauld. Creația lui toată este pornită din acel „esprit de finesse" al cărui reprezentant eminent a fost. În reflexiunile prime, rînd pe rînd lăsate afară în diversele ediții, ne apro-

piem de spiritul autentic al omului. În lunga bucată asupra iubirii de sine (tradusă în parte mai sus), puterea artistică a lui La Rochefoucauld se simte în toată frumusețea ei vie; în torentele acele de imagini surprindem momentul luminos al intuiției, în care cunoașterea pare că se confundă cu posedarea obiectului. Acolo, aprigul observator se vede apucînd cu toată puterea mobilul suprem al voinței și ramificările lui infinite, cu setea supremă cu care vînătorul sugrumă fiara de mult pîndită.

Dar omul este, fără să simtă, robul vremii sale. Într-un portret moral al doamnei de Longueville, dat la lumină de Sainte-Beuve dintr-un manuscript jansenist, se spune că mutra care displăcea mai mult fermecătoarei ducese era: „l'air décisif et scientifique"[64], și că multe persoane stimabile îi displăceau din cauza aceasta. Între formele literare, care au mutra mai decisă și mai științifică decît maximele? Doamnei de Longueville îi plăceau însă, desigur, maximele. Nouă, celor scăpați de apăsarea fatalităților intelectuale de pe acea vreme, maxima ne este puțin plăcută, și n-o gustăm sincer, chiar dacă o socotim stimabilă. Pe atunci, însă, era altfel.

Gîndirea omului clasic este statornic condusă de tinereasca credință că adevărul este simplu și realitatea deplin rațională. Această atitudine intelectuală își susține seninătatea și mulțumirea sa esențială printr-o egală încredere în puterea de a comunica altuia propriul cuprins sufletesc în întregimea lui. Optimismul acesta al înțelegerii și al capacității de comunicare a devenit un motiv hotărîtor al stilului clasic. Și nu-i întîmplător poate că cel mai original și cel mai nestăpînit dintre oamenii timpului, Pascal, și-a ieșit din minți tocmai într-o formă de exasperare a patimii de raționalizare, făcînd într-o supremă turbare saltul în absurd. Condus de credința în universalul bun-simț, sub patronajul lui Descartes, raționalismul acesta radical a ajutat mult la nașterea unui perfect stil retoric, stil de comunicare și de convingere.

Dogmatismul, esențial spiritului matematic, devine, în literatură, elocvență generală. În procedarea clasică,

totul se supune trebuinţelor de comunicare. Meditaţia şi visarea sunt reduse cît se poate în folosul cerinţelor vorbirii. Nu bogăţia impresiei, nici adîncimea reflexiei, nu ţesutul complex, „gîndul fin şi obscur" al visării solitare interesează pe clasic, ci formularea cea mai transparentă a adevărurilor celor mai pe înţelesul tuturor. Stilul clasic este stil vorbit, cu totul subjugat conversaţiei şi discursului. Totdeauna în afară, înspre public, către generalitate, către formulare simplă şi expeditivă — aceasta este orientarea fundamentală a clasicismului.

La Rochefoucauld era departe de a se fi absorbit în blocul strictei şcoale. Crescut în parcurile străvechi de la Verteuil şi în shakespearienele lupte ale frondei, melancolic şi solitar prin natură, neatins aproape de catehismul riguros al esteticei burghezo-iezuite, el lasă să se întrevadă o estetică care nu se potriveşte cu a acestuia. Pasiunile, zice el, sunt singurii oratori care conving totdeauna. Ele sunt ca o artă a naturii ale cărei reguli nu dau greş. Omul cel mai simplu, avînd pasiune, convinge mai bine decît cel elocvent care n-o are. Elocvenţa stă nu numai în cuvinte, ci în ton, în voce, în ochi, în fizionomia întreagă. Pasiunile, mai degrabă decît arta, ne fac să vedem sigur şi complet. Adică exact contrariul de ce avea să susţină mai tîrziu clasicul absolut Buffon. Şi La Rochefoucauld îşi completează astfel ideea despre producţia artistică: „Sunt lucruri frumoase care au mai mare strălucire cînd rămîn imperfecte, şi spiritul găseşte uneori gata în el lucruri pe care arta nu le poate nemeri prin combinaţiile ei — ceea ce se opune adînc simplistei dogme a perfecţiei şi eleganţei continue „selon les règles"[65]. Şi, în sfîrşit, cînd *Maximele* stăruiesc asupra misterului, a complexităţii şi a contradicţiilor profunde ale sufletului, singularitatea cărţii apare într-un contrast desăvîrşit faţă de raţionalismul şi imperturbabila credinţă în universala claritate pe care se sprijină spiritul clasic. În vorba lor dar, *Maximele* se supun, la urma urmelor, gustului geometric al epocii; şi, potrivit acestei orientări, imaginele sensibile sunt rare şi reduse mai mult la un rol didactic oarecum şi explicativ, cum sunt com-

parația amorului cu marea ori cu vîrstele, a lenei cu peștii care opresc corăbiile, sau paralelizarea dezvoltată între tipurile de oameni și animale. Puterea lui imaginativă adevărată se arată, mi se pare, în acea unică personificare a dragostei de sine, care izbucnește și crește pare că fără voia și stăpînirea autorului.

Boileau ține de rău pe La Bruyère că și-a ușurat prea mult lucrul dispensîndu-se de a găsi legături între bucățile din care se compune cartea, căci legăturile sunt doar partea esențială în compunere. Iar Voltaire, care a adoptat și repetat stăruitor această idee, zice despre *Maxime*: c'est moins un livre que des matériaux pour orner un livre"[66]. Atît de mult tehnica discursului legat după toate regulile și dogma de o frivolă naivitate a ornamentelor dominau judecata estetică a clasicilor. Noi, mi se pare, ne bucurăm mai degrabă că *Maximele* sunt o carte din fragmente abrupte, fără ornamente, și prin aceasta chiar cu atît mai stimulente pentru gîndire și ademenitoare pentru fantezie.

Descartes, încarnarea eminentă a spiritului geometric, a scris și el despre suflet, din îndemnul unei studioase prințese, o carte care se intitulează: *Les Passions de l'âme*[67]; acolo se tratează subiectul în secții și pe articole, în spirit geometric, cum zicem astăzi: științific. Pe cînd diletantul „honnête homme" se mulțumise, cu mintea lui negeometrică, să constate numai în general tainica legătură a sufletului cu corpul, omul de știință exactă dă cele mai minuțioase detalii, ca, de pildă: „les nerfs contiennent un certain air ou vent très subtil qu'on nomme les esprits animaux"[68] etc. Și după ce arată pe articole numărul și definiția hotărîtă a pasiunilor și tratează în special: „le mouvement du sang et des esprits en l'amour"[69], notează cu deosebire această observație, tot în spiritul geometric, desigur: „Je remarque qu'en amour on sent une douce chaleur dans la poitrine et que la digestion des viandes se fait fort promptement dans l'estomac en sorte que cette passion est utile pour la santé[70]...

Este încă de însemnat că psihologia lui La Rochefoucauld se opune vădit psihologiei poeților tragici ai

timpului, teatralului eroism, generozităţilor convenţionale, istoriei şi mitologiei moralizate ca pentru antologii pedagogice. Dar convenţiile literare, sprijinite de adînci trebuinţe practice, au trăit mai departe nesupărate şi nejudecate. O uşoară, dar sigură nuanţă de iremediabil comic cade totuşi inevitabil asupra lor, cînd sunt privite sub analiza *Maximelor*. Din cartea aceasta, un sentiment discret, de un comic uşor melancolizat, se lasă ca o umbră peste toate faptele omeneşti, şi umbra devine cu atît mai intensă cu cît mai mari sunt pretenţiile sociale ale faptei.

*

În prefaţa *Maximelor*, este rugat cititorul să nu ia pentru el personal cele ce va găsi înăuntru. O curioasă şi distractivă ilustrare a acestei ironice prevederi a autorului se arată în faptul că nu numai indivizi, ci şi epoce întregi s-au apărat energic de bănuiala că ceea ce se spune în vestita carte s-ar putea aplica lor. Şi aşa, una din obiecţiile stabilite contra ei spune că observaţiile de acolo se vor fi potrivind doar vremilor ticăloase în care a trăit autorul şi, probabil, lui însuşi îndeosebi, dar nu are deloc a face cu lumea de acuma: şi pentru că obiecţia vine, fireşte, mai ales de la oamenii de şcoală şi alţi idealişti oarecum de carieră, apoi hotărît nu se potrivesc *Maximele* cu profesorii, cu elevii şi părinţii din epoca respectivă. Astfel, de la polemica de comică memorie a unui simplu ca Aimé Martin pînă la Brunetière, bărbat considerabil, care cu o încruntare severă a pus la loc pe La Rochefoucauld, pentru că nu se interesează de *problemele mari*, şi, deci, nu-i scriitor *cu adevărat mare*, autorul *Maximelor* a primit multe note rele. Literatura asupra lui stă, natural, în mare parte sub inspiraţia acestor convingeri şcolare. Negreşit, deopotrivă nesinceri nu sunt aceşti oameni; numai luciditatea lor psihologică o cred în considerabilă scădere faţă de aceea a epocii *Maximelor*, iar faţă de a lui La Rochefoucauld, mai ales! Şi apoi circulă prin lume o sumă de idealismuri de ocazii solemne; faţă de aceste baloane foarte prea colorate şi umflate, *Maximele* stau ca nişte ace fine. Şi indivizii

și sistemele sociale se supără rău cînd li se dau pe față resorturile ascunse. De aceea, La Rochefoucauld se va număra totdeauna printre acei „enfants terribles" care deranjează, strică, ori cel puțin primejduiesc toate rînduielile respectabile. Ca o adîncă și totuși surîzătoare prevedere, ne vine în minte aici maxima: „la gravité est un mystère du corps, inventé pour cacher les défauts de l'esprit" [71].

Voltaire, practic și viguros burghez, zice: „Comme on n'écrit pas pour prouver aux hommes qu'ils ont un visage, il n'est pas besoin de leur prouver qu'ils ont de l'amour-propre. Cet amour-propre est l'instrument de notre conservation; il ressemble à l'instrument de la perpétuité de l'espèce: il est nécessaire, il nous est cher, il nous fait plaisir, et il faut le cacher" (*Dict. phil., Amour-propre*) [72]. Se poate. Dar curiozitatea omului de a se cunoaște pe sine nu poate fi înfrîntă, și mecanismul amorului propriu nu-i, din păcate, așa de simplu și imediat cunoscut ca al instrumentului cu care-l compară Voltaire. Autoanaliza este un lux și, în sfîrșit, chiar morala, ca fenomen de profundă rafinare internă, tot lux este. Societatea se poate închipui trăind bine fără dînsa, și multurgisitul economist Mandeville, un om foarte cumsecade și mult prea sincer, a nimerit poate în adînc adevărul spunînd „private vices public benefits" [73]. Dar luxul este și el o parte din viață; și nu cumva lucrurile inutile sunt singurele care au valoare și semnificație proprie?

*Viața românească*, nr. 9, 10, septembrie și octombrie 1920, p. 350—361, 481—498. *Pentru arta literară*, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1934

## OBIECȚII LUI FLAUBERT

Acum doisprezece ani se împlinise un secol de la nașterea lui Flaubert. Frédéric Masson, secretarul Academiei, om de bine și autor al multor volume asupra lui Napoleon, a refuzat să vie la serbare, fiindcă Flaubert a fost anarhist și a ponegrit familia franceză. O parte din presă a protestat atunci împotriva lui Masson, dar nimeni, mi se pare, n-a pomenit că acum patruzeci de ani familia franceză a fost apărată contra lui Flaubert de către un literat, obscur ce-i dreptul, Henri Laujol, sprijinit însă cu energică simpatie de Anatole France.

Pe atunci, France ținea mult la romanele lui Feuillet, se emoționa gingaș de lirica lui Coppée, și Gyp îi plăcea cu deliciu: nu era, prin urmare, deloc anarhist și se avea deci bine cu „familia franceză". În urmă, ideile lui s-au întors, putem zice, pe dos. Familia, statul și multe alte lucruri sfinte — nu numai franceze, ci oricare — au fost tratate în cărțile lui cu un haz minunat și cu o lipsă de respect desăvîrșită. „Evoluțiile" lui au, incontestabil, eleganța violenței. E adevărat nostim și drăcos cînd același om zice, despre același lucru, azi așa, mîine din contra. Inconsecvența are farmec ștrengăresc. Dar în exercitarea acestei cochetării cronice, France a pus uneori, parcă, un fanatism care strică jocul: de exemplu, atunci cînd se avea bine cu Feuillet, Gyp, Coppée, deci cu familia franceză, a tratat, de dragul acestei familii, cu prea accentuată înverșunare pe anarhistul Flaubert. Nu-i vorbă, el nu-i face atîta

cinste ca Masson, încît să-l numească *anarhist* — un calificativ cu oarecare prestigiu atunci cînd se aplică intelectualilor — ci îi zice de-a dreptul: prost, Don Quichotte, paiață dizlocată, și la urmă, spre mîngîiere, „ce pauvre grand écrivain" [1]. E destul de tare. Dar France îl mai dojenește și pentru că, în scrisorile lui către cunoscuți și prieteni de tot felul, nu are sistemă în idei și laudă sau ocărăște cu excesiv temperament... Neașteptată obligație, impusă unei corespondențe particulare tocmai din partea unui amator așa sistematic de dansuri de idei cu figuri eminent neprevăzute. Criticul France revendică, pentru dînsul, privelegiul salturilor și cabriolelor de opinii hebdomadare, ori poate chiar zilnice, în infinită libertate; celuilalt însă nu-i îngăduie lipsa de unitate strictă nici măcar în scrisori private, din o viață întreagă. Exigențele scepticilor sunt uneori groaznice, în adevăr. Grațiosul relativist France își bate joc cu nesațiu de romanticul stupid Flaubert fiindcă, într-o conversație particulară, ar fi zis că viața era pe vremea lui Homer mai puțin banală decît astăzi; și-i amintește isteț că orice epocă e banală pentru cei cari o trăiesc. Treizeci de ani mai tîrziu, France însuși cînta, în capitole lungi, oarecum lirice, minunea unică a vieții grecești: numai cununi de flori, lapte, vin parfumat, cîntece fragede și pline de spirit, un chef neîntrerupt, de un bun-gust ireproșabil. Fără îndoială, acesta e un abuz romantic care ofensează grav inteligența și simțul istoric... Inconsecvența, afișată ca sistem, este, cum se vede, un izvor de curaj cu totul miraculos.

Așadar, pe atunci, France își găsise un aliat de mare preț, contra prostiei romantice, în persoana lui monsieur Henry Laujol. Din acest domn el face o obiecție vie, un monument de inteligență elegantă și consecventă, ridicat în fața inepțiilor confuze ale lui Flaubert. Cu vorbe care trebuie să fie adevărat plăcute familiei franceze, Anatole France spunea: „Henry Laujol est un faux nom sous lequel se cache un très aimable fonctionnaire de la République... Dans toutes les pages signées du nom de Henry Laujol, il se mêle au culte de l'art un souci des réalités de la vie, qui trahit l'homme d'expérience... Dans un conte du meilleur style il obli-

geait Don Juan à confesser que le bonheur est seulement dans le mariage et dans le train régulier de la vie." France găsește, cu multă blîndețe, că și Laujol, cel cuminte și inteligent, exagerează puțin cînd scrie: „réussir sa destinée, c'est aussi un chef d'oeuvre. Lutter, espérer et vouloir, aimer, se marier, avoir des enfants, en quoi cela, au regard de l'Eternel, est-il plus bête que mettre du noir sur du blanc, froisser du papier et se battre des nuits entières contre un adjectif?"... Aici France e aproape alarmat: „cela revient à proclamer le néant de la beauté, du génie, de la pensée, le néant de tout"... Dar nu se supără prea mult: „Mr. Henry Laujol n'était plus de sang froid quand il écrivait, et je n'en suis pas surpris." [2] Și luînd parte evident, din toată inima, la exasperarea amabilului funcționar literat, France execută cîțiva pași de balet critic cu o grație foarte agresivă în jurul lui Flaubert, cel lipsit de toate grațiile, mai ales de acele eminent franceze: ale bunului-simț cu finețe și ale moderației delicate în pasiune.

„L'homme est divers; Flaubert était divers; mais, de plus, il était disloqué et les parties qui le composaient tendaient sans cesse à se désunir. Cet homme... n'était pas intelligent. A l'entendre débiter d'une voix terrible des aphorismes ineptes et des théories obscures... on se disait avec stupeur: voilà, voilà le bouc émissaire des folies romantiques, la bête d'élection en qui vont tous les péchés du peuple des génies. Il était encore le grand saint Cristophe qui, s'appuyant peniblement sur un chêne déraciné, passa la littérature de la rive romantique à la rive naturaliste, sans se douter de ce qu'il portait, d'où il venait, où il allait. Il avait des idées littéraires parfaitement insoutenables. Ses idées sont pour rendre fou tout homme de bon sens, elles sont absurdes et si contradictoires, que quiconque tenterait d'en concilier seulement trois, serait vu bientôt pressant ses tempes des deux mains pour empêcher sa tête d'éclater. Il travailla comme un boeuf... pendant beaucoup de temps à s'informer et à se documenter (ce qu'il faisait très mal car il manquait de critique et de méthode)." Nemulțumit parcă de toate aceste „exasperate" constatări ale sale,

France le întăreşte astfel cu ajutorul inteligent al lui Mr. Laujol: „Flaubert devait conserver comme un viatique ses théories de collège sur l'excellence absolue de l'homme de lettres, sur l'antagonisme de l'écrivain et du reste de l'humanité... Une conception enfantine du devoir s'attarda dans cette intelligence où, malgré, d'éblouissants éclairs, il y eut toujours une sorte de nuit." [3]

Sacrificarea aceasta a lui Flaubert, scrupuloasă excesiv, spre gloria cît mai mare a bunului-simţ şi a familiei franceze, fericit reunite în persoana lui Mr. Henry Laujol, care, fiind „un très aimable fonctionnaire", practica cu egală şi inteligentă consecvenţă „le culte de l'art et le souci des réalités de la vie" [4], această neîndurată batjocorire are enormitatea unei farse de cafenea literară. Lucrul e totuşi serios. Nu mai e aici persiflajul vesel; luarea în rîs sună acru şi rău — e revărsarea unei antipatii neîmpăcate. Pentru cine ascultă naiv pe France vorbind cu neistovită dulceaţă despre blîndeţe, toleranţă şi „înţelegere infinită", izbucnirea pare stranie. Dar el însuşi ştia bine, cred, că afişarea toleranţei este o straşnică deşărtăciune, şi, în sine, va fi preţuit cum trebuie exhibarea aceea de „toleranţă" dumnezeiască din care îşi făcuse el, cine ştie de ce, un articol de toaletă. Şi se va fi gîndit poate cu particulară atenţie la această vanitate, dăunăzi, cînd, în corul oficial al jubileului de optzeci de ani, un tînăr literat intra cu următoarea disonanţă:

„Sa *Vie littéraire* est surtout remplie de ses ignorances: il a ignoré Rimbaud, raillé Mallarmé, exalté Coppée, Prudhomme et F. Plessis comme de «vrais poètes»... Mr. France explique toujours très clairement qu'il ne comprend pas; rien de ce qu'il ne perçoit pas et ne comprend pas n'existe pour lui, aussi son monde est-il très simple, très petit, sans ombre et sans nouveauté... Surtout il aime à penser comme tout le monde. Il s'est moqué de ceux dont la foule se moquait... Ce pédagogue libertin et disert n'a poussé très loin ni dans l'ordre de l'intelligence ni dans celui du sentiment, n'a jamais douté de lui même, jamais soupçonné l'étroitesse

de ses perceptions"[5] (Bernard Fay, în *Les Nouvelles Littéraires* din 3 mai 1924).

Tînăr fără măsură în gîndire și la vorbă! Totuși, exagerările lui devin exactități ciudate cînd găsești pe France combinat cu Laujol, ca să batjocorească pe Flaubert, cel profund și definitiv impopular, și cînd vezi disprețul cu care France vrea să anuleze, sumar și nedelicat, inovațiile acestui „pauvre grand écrivain"...

„J'appelle bourgeois tous ceux qui pensent bassement"[6]: inferioritatea morală și intelectuală a majorității, aceasta e „burgezul" lui Flaubert, și e o farsă grosolană să i se facă dificultăți din pricina cuvîntului. Iar războiul împotriva burgezului astfel definit nu-i o donchișonadă de romantic epileptic, cum vrea amabilul Laujol, împreună cu Anatole France, tovarășul lui ocazional de bun-simț și finețe burgheză, ci e, de mai bine de un veac, atitudinea generală a intelectualului european față de public. Conflictul acesta este o banalitate în istoria literară de la romantism încoace. Oricare literat mai răsărit poartă cu dînsul semnul acestei ostilități — și Anatole France nu poate fi trecut între excepții, cu toată placiditatea lui vicleană. El a avut o întîlnire răsunătoare cu „burgezul" complet, în persoana și opera enormului Ohnet. Oricum însă, delirant ca Nietzsche ori în stil de păcăleală ca France, aproape toți iluștrii gîndirii europene din vremea noastră au dus război contra mediocrității agresive. Semnul timpului este răspîndirea extremă a instrucției; ea a degajat în cantități nemaipomenite prostia latentă a majorității, a făcut-o să se organizeze, să devie sistematică și autoritară, și incarnarea acestei incompetențe organizate este „burgezul", cu care inevitabil se războiește orice cap energic diferențiat. Este o farsă caraghioasă să-i căutăm cearta lui Flaubert pentru că, în scrisori particulare sau vorbind cu prieteni, se năpustea asupra „burgezului" cu injurii hiperbolice. Nu, desigur, pentru că se însoară cu zestre, face copii (sau cel puțin le dă numele) și își vede grijuliv de carieră irita burgezul lui Flaubert, ci pentru mofturile stupide și pompoase cu care își decorează micile lui treburi, pentru inconștiența arogantă cu care face poliția ideilor și dictează cultură, în

sfîrşit, pentru că, purtîndu-se aşa, e dizgraţios cu exces şi ridicol fără haz — e ofensă a simţurilor şi a spiritului, diabolică prin mulţimea cotropitoare a repetărilor sale.

Şi apoi nu-i adevărat că ideile literare ale lui Flaubert, aşa cum se găsesc în scrisori şi în amintirile lui Maupassant, sunt inepte şi confuze. Dimpotrivă : sunt precize şi inteligente, şi au o vădită unitate. Vreau să arăt aici sistemul literar al acestui desăvîrşit artist, de al cărui exclusivism strălucit doar incompetenţa sau poza se simt supărate. Vreau să arăt aceasta fiindcă şi consecvenţa are farmec, şi caracterul îndărătnic are frumuseţe. Poate cineva face mofturi cu graţie ; altuia însă îi şade bine cînd se ţine cu totul curat de orice moft.

*

„Je n'admets pas que l'on fasse la critique d'un art dont on ignore la technique" [7]! Cu vorbele acestea, Flaubert refuza odată, spre mirarea nesfîrşită a redacţiei unui cotidian oarecare, să scrie despre expoziţiile de pictură. Era în adevăr ciudat : de la Diderot, care a făcut începutul, puţini literaţi au stat la îndoială să scrie foiletoane de pictură, deşi pictorii încă de mult şi-au apărat categoric meseria de amestecul necompetenţilor. Dürer zisese întocmai ca Flaubert : „die Kunst des Malens kann nicht wohl beurteilt werden, denn allein durch die, die da selbst gute Maler sind, aber fürwahr den anderen ist es verborgen, wie dir eine fremde Sprache" [8]. Întîlnirea acestor doi meşteşugari atît de îndepărtaţi unul de altul este însemnată. La Dürer e numai reacţia simplă şi logică a meseriaşului care meditase mult asupra artei sale ; Flaubert îşi rezumă o protestare complexă contra unui abuz cronic şi contra unei doctrine estetice care stăpînea moda, servind ca justificare acelui abuz. Este vorba de interpretarea excluziv istorică şi psihologică a fenomenelor artistice. Operele de artă luate numai ca documente morale sau istorice — aceasta era dogma, declarată ori ascunsă, care domina pe atunci teoria şi istoria artei. În Franţa, Saint-Beuve şi Taine erau patronii şi vulgarizatorii prea cunoscuţi ai nouălor metode. Deosebit ca spirit, dar cu acelaşi efect de escamotare a probleme-

lor propriu-zis artistice, înflorea în Germania istorismul stîrnit de romanticii naționaliști, strămutat în estetică de Hegel, după ce îl dresese cu metafizica lui idealistă. Și Taine făcuse legătura între aceste direcții din cele două țări, invocînd expres și cu entuziasm tocmai pe Hegel.

Tabloul acestei situații, de toți cunoscute, se completează folositor cu un detaliu ceva mai puțin banal: cu obiecțiile pe care artistul Flaubert le opune metodei sociologiste și psihologiste în estetică. Îndată după apariția *Istoriei literaturii engleze* (1864), Flaubert scrie doamnei Roger des Genettes: „Punctul de plecare al lui Taine este condamnabil. Există altceva în artă decît mediul în care ea se exercită, altceva decît antecedentele fiziologice ale producătorului de artă. Cu sistemul acesta se poate explica seria și grupul, dar nicidecum individualitatea, condițiile speciale care ne fac să fim fenomenul particular care suntem. Prin metoda aceasta vom ajunge neapărat să nu ne mai interesăm nicidecum de talent. Opera artistică va mai avea de acum încolo semnificare numai ca document istoric. Este exact contrariul vechii critice a lui La Harpe. Pe atunci se considera literatura ca ceva cu totul individual, operele se socoteau căzute din cer, ca pietrele meteorice. Astăzi se neagă orice voință, orice fond absolut." Douăzeci de ani mai tîrziu, cînd George Sand, cea ușoară la minte, îi anunță că, în curînd, critica literară va pieri cu totul, el îi răspunde: „Tocmai dimpotrivă, cred că de-abia acum începe. Pentru moment, criticii fac exact contrariul de ce se făcea mai înainte, și nimic alta. Pe vremea lui La Harpe criticii erau gramatici, pe vremea lui Saint-Beuve și Taine sunt istorici. Dar cînd oare au să fie artiști, nimic decît artiști? Știi d-ta un critic care din toate puterile să se ocupe de o operă în sine? Analizează ager mediul în care s-a produs, cauzele care au pregătit-o. Dar poetica *inconștientă*? De unde vine *ea*? Compoziția, stilul, punctul de vedere al artistului? Niciodată." Greșala istorismului în studiul artei este descoperită complet prin simțul viu al artistului conștient de natura specifică a producției sale. Încă de mult (în 1853, către Louise Colet) arătase Flaubert

exact contrazicerea esenţială în practica obişnuită a criticii : „critica literară este de făcut de acum înainte ; oamenii cari o profesează nu sunt de meserie... Nu ştiu nimic de anatomia stilului."

Aceste constatări ale lui Flaubert, care, oricum, nu sunt nici confuze, nici inepte, ne dau, mi se pare, înţelesul clar al plîngerii lui necontenite că nimănui nu-i mai pasă de „arta în sine", nimeni nu mai ştie ce-i arta. „Chiar tovarăşii mei de breaslă sunt aşa de puţin oameni de meserie." Era, în adevăr, o culminaţie de stil nespălat, pe care-l justificau literaţii populari cu „idei" oarecum „ştiinţifice" sau cu postulate sublim umanitare.

La umbra metodei istorice şi psihologice, creştea un relativism ipocrit : criticii dezgropau, cu pompă panegirică, autori obscuri, afişau curiozităţi exotice şi făceau cu atît mai grozav pe dificilii faţă cu talentele cele tari şi vădite. Sainte-Beuve aplica foarte meşteşugos această „largeur de vue"[9], care masca, în bună parte, ambiţiile sale de poet şi romancier cu succese fracţionare. Flaubert scrie către George Sand : „L-am rugat pe Sainte-Beuve să aibe cel puţin atîta indulgenţă pentru Balzac ca pentru Jules Lecomte". Era multă lume de faţă şi, oricît de relativist şi cu vederi largi era maestrul, s-a iritat foarte rău de insubordonarea aceasta, l-a făcut pe Flaubert pedant mărginit şi „ganache" — aproximativ : nătărău ; ceea ce arată că vederea criticului, dacă era obişnuit largă, era desigur uneori piezişă. Asprimea brutală către Flaubert, în favoarea lui Lecomte, mediocru gazetar care făcea şi pe romancierul de o treaptă foarte obscură, face iarăşi să pară problematică toleranţa celor ce profesează cu ostentaţie spirit critic, istoric şi tot felul de scepticisme înţelepte.

În general, principalele întîlniri ale lui Flaubert cu Sainte-Beuve sunt caracteristic nenorocite. Opoziţia între cei doi este aşa de perfectă, încît devine comică. Iată ce zicea criticul psiholog despre Charles Bovary (*Causeries du Lundi*, XIII. 361) : „il faudrait peu de chose, à certains moments de ces situations, pour que l'idéal s'ajoutât à la réalité, pour que le personnage s'achevât et se réparât en quelque sorte. Ainsi pour





Charles Bovary vers la fin : le sculpteur n'avait qu'a vouloir, il suffisait d'un léger coup de pouce à la pâte qu'il pétrissait pour faire aussitôt d'une tête vulgaire une noble et attendrissante figure. Le lecteur s'y serait prêté et le réclamait presque." [10] Sainte-Beuve generalizează această gingașă obiecție, și scrie în concluzie (l.c., 362) : „un reproche que je fais à son livre, c'est que le bien est trop absent... Pourquoi ne pas avoir mis là un seul personnage qui soit de nature à consoler, à reposer le lecteur par un bon spectacle, ne pas lui avoir ménagé un seul ami ?... L'office de l'art est-il de ne vouloir pas consoler, de ne vouloir admettre aucun élément de clémence et de douceur ?... Dans ces vies de province... il y a aussi de bonnes et belles âmes." [11] Și ne asigură că a cunoscut o doamnă — îi dă și numele : madame Marsandon — „qui résidait à Mézières, dans la Haute-Vienne" [12] de inteligență superioară, cu inimă caldă și care se plictisea fiindcă n-avea copii. Ce a făcut această doamnă pentru a-și cheltui prisosul spiritului și al inimii ? A adoptat copii străini și s-a consacrat binefacerii și civilizării satelor din împrejurimi. „Il y a de ces âmes en province"... Desigur. Însă cu metoda aceasta de a sugera corecturi unei opere date ajungi unde vrei — drumul e atît de larg, încît nu mai e drum. Negreșit, un lucru atît de complex cum e opera de artă oferă pretexte pentru nesfîrșite și oricît de neverosimile cerințí și obiecții. Dar mi se pare că e cu totul de prisos — de prisos în grad comic — ca să constați cu regret că Baudelaire, de pildă, n-a scris cîntece în maniera lui Béranger, că Wagner n-a scris o cavatină cu repriză pentru Tristan, și Degas n-a zugrăvit, patriotic și cu lustru academico-militar, scene din războiul de la 70. Înainte de a se tîngui duios în rîndurile citate, Sainte-Beuve anunțase că știe de ce e vorba (l.c., 362) : „tout en me rendant compte du parti-pris qui est la méthode même et qui constitue *l'art poétique* de l'auteur" [13]... Atunci e cu atît mai rău ; și cu atît mai stranie e acolo intervenția esteticii de antologie pedagogică. Dar pornirea era desigur fatală.

Cînd apare *Salammbô*, Sainte-Beuve arată progrese considerabile în sensul acelei estetice. Foarte abil caută

el, de la început, să se prezinte în deplină comuniune cu opinia *bien pensante* : „*on* aurait voulu — *on* s'attendait !" [14]... „Autorul lui *Madame Bovary*, artistul ironic și mîndru care se crede independent de public și de propriul său succes" — astea toate pentru a ajunge la următoarea delicată șiretenie : „on aurait voulu aussi qu'il purgeât son oeuvre prochaine de tout soupçon d'érotisme et de combinaison trop maligne en ce genre" [15]. Această pudoare oficială se manifestase plină de grație încă de la *Madame Bovary* (l.c., 360) : „dans la dernière moitié de l'ouvrage... je signalerai un inconvéninent qui a trop éclaté ; c'est que sans que l'auteur y ait visé certainement... il y a des détails bien vifs, bien scabreux, et qui touchent, peu s'en faut, à l'émotion des sens" [16]... Despre *Salammbô* însă, pudicul bărbat stăruie așa încît fantezia lui începe a fi suspectă, fiindcă nu există operă mai evident curată de „erotism" decît a lui Flaubert. Și pentru că maestrul criticii psihologice exploatează atît de indiscret pudoarea, e voie să amintim că sexualitatea lui senilă izbutise să scîrbească pe prietenii cei mai indulgenți, cum se vede în scrisorile lui George Sand către Flaubert, fără să mai socotim indiscrețiile luminoase ale biografiei savante care se înverșunează asupra lui Sainte-Beuve de o sumă de ani încoace. Mai trebuie amintit că această nedemnă suspectare moralistică a cărților lui Flaubert era lucru grav : autorul avusese a face cu jurații pentru — imoralitate. „Fiecare cuvînt al d-tale cîntărește greu ; tipărită, o vorbă iscălită de d-ta poate să-mi piardă cinstea." Artistul nu exagera, fiindcă e un lucru de mare consecință cînd un asemenea ilustru consimte să slujească așa devotat și cu meșteșug ideile și cerințele, inepțiile și ipocriziile cele mai publice... „Salammbô batifole avec le serpent, toute la scène est une gaudriole" [17] — desigur, Sainte-Beuve practică aici avocatura moralei pe un nivel cu totul echivoc.

În afară de sensibilitatea pudică, se perfecționase criticul mult de la foiletonul despre *Madame Bovary* pînă la cel despre *Salammbô*. În cel dintîi se plîngea numai că toată cartea, nu are măcar o singură figură aducătoare de mîngîiere ; pentru al doilea roman, face

o propunere pozitivă de îndreptare. Trebuia Flaubert să imagineze un filozof grec, discipol al lui Kenofon și Aristotel, care să citească pe Menandru, să compătimească cu omenirea, să condamne din toată inima războiul și orice cruzime, în sfîrșit, un personaj care să reprezinte punctul nostru de vedere în mijlocul barbarilor. „Autorul a pierdut ocazia de a realiza un contrast și o lumină frumoasă." Și de altfel : „si vous voulez nous attacher, peignez-nous nos semblables !" [18] Aceste sfaturi minunate se citesc în *Nouveaux Lundis*, vol. IV, pag. 76.

Fără altă explicație, trebuie să înțeleagă cititorul acum ce era exasperarea lui Flaubert contra burgezului.

Dar Sainte-Beuve manifestează despre noul roman interese pur literare și, de exemplu, laudă așa : „la description est belle, très-belle — le paysage est très bien décrit, ingénieux, mais... artificiel — c'est habilement éxécuté" [19]... Atît în ce privește, cum am zice, tehnica. Vine apoi un postulat aprioric destul de misterios : lumea — *on !* — nu se interesează de Cartagena decît pentru două personaje, diverse dar egal nemuritoare : Annibal și Dido... Nu se poate ști de ce ar fi nepermis să se intereseze cineva de vestita cetate și în afară de cele două figuri, singurele celebre în învățămîntul secundar, din toată istoria acelui stat. Dar *on* și Sainte-Beuve vreau numaidecît să fie așa... Flaubert studiase ani întregi istoria Cartaginei. Iar eseistul, cu spiritul viu și vederi largi, își poartă ochii numai, într-o după-amiază, pe cîteva articole dintr-o enciclopedie, și numaidecît severitatea criticii se produce în raport invers cu scurtimea timpului în care s-a pus la cale foiletonul. Lui Sainte-Beuve orice detaliu îi pare suspect, neautentic, exagerat, neprobabil în ultimul grad ; și condamnă absolut tot ce e străin și local, fiindcă i se pare bizar, neobișnuit — „chinezesc". Foarte răbdător îl informează Flaubert : că Periplul lui Hannon nu-i monument *punic* (!) și că mai sunt alte izvoare pentru istoria Cartaginei decît acele care se găsesc în cartea clasică a lui Movers despre fenicieni ; îi lămurește că Polybiu, istoricul cel mai exclusiv politic care se poate

închipui, nu cuprinde detalii concrete de viaţă antică, şi-i citează literatura veche de artă militară şi tehnică, pe care a cercetat-o cu băgare de seamă: îi spune că în Orient şi astăzi se tratează lepra cu lapte de cîne, că femeile din părţile acele se îneacă în parfumuri şi pomezi cînd se gătesc deosebit (Sainte-Beuve, bazat de bună seamă pe experienţa lui pariziană, hotărîse că toaleta eroinei cartagineze „est décidément trop pimentée"[20]); îl asigură, în sfîrşit, ca unul ce călătorise în Orient, că în apropierea tropicelor nopţile sunt atît de luminoase, încît se poate bine deosebi culoarea pietrelor scumpe.

Superb şi uşor, Sainte-Beuve clasase opera: Mr. Flaubert n-a făcut altceva decît să repete încercarea „epică" a lui Chateaubriand. Artistul însuşi e cu totul de altă părere: „Sistemul lui Chateaubriand e tocmai opus sistemului meu. El pleca de la tipic şi de la ideal, iar eu am vrut să aplic antichităţii metoda romanului modern." Şi pentru oricine citeşte fără să pîndească lacom *la gaudriole*[21], fără să caute operei corecturi pedagogice sau umanitariste, cartea să martoră, cu toată structura ei, că autorul a lucrat-o aşa cum spune şi că inovaţia e considerabilă. *Salammbô* pune capăt, în arta literară, ideilor convenţionale despre antichitate.

După toate aceste obiecţii oficiale, înţelegem că Flaubert ajunge nerespectuos. „Eşti curios să ştii, scumpe maestre, ce greşală *enormă (enorm* se potriveşte aici cu adevărat) găsesc în cartea mea ?!"... Şi urmează explicaţia aşa: arhitectura romanului e greşită — figura principală n-are lumină de ajuns, fiindcă înălţimea nu-i cum trebuie, soclul e prea mare pentru statuie, prea uniform şi masiv — lipsesc şi articulaţiile potrivite — elementul secundar e în exces şi strică mişcarea şi progresia povestirii. Toate aceste restricţii, atît de exact percepute, trebuie să le spuie autorul singur, atenţia criticului întreagă fiind prinsă de morală şi alte sublime interese publice. Faţă cu o lucrare de artă cel puţin excepţional de onestă, şeful suprem al criticii psihologice, „omul cu vederea largă", se arată redus la trivialităţile moralistice, la frivolitatea literară a pri-

mului-venit. Cazul merită să fie memorabil în istoria recenziilor literare. Spre batjocura metodelor pretențios afișate, primul critic al timpului nesocotește grosolan cel întîi și cel mai simplu postulat : să întrebe care este sensul operei, care a fost intenția artistului. Și dacă aceasta se întîmpla unui ilustru, atunci se justifică destul chiar cele mai necumpănite injurii pe care artistul fanatic le vărsa asupra masei nesfîrșite de scribi, pecetluiți de dînsul desăvîrșit cu titlul de *farceurs à idées*.

Émile Faguet, inevitabilul, crede în deplină inocență că Flaubert nu putea suferi oamenii inteligenți : „il est limité de ce côté-là d'une manière incroyable — le domaine des idées lui est absolument fermé"[22]... Dovada o dau, pentru Faguet, cîteva locuri din scrisorile unde tînărul Flaubert își bate joc de stilul unei nuvele sentimentale a socialistului Proudhon, de niște note de călătorie ale gazetarului Veuillot, de *Politica scoasă din Sfînta Scriptură* a lui Bossuet, de „ideile" filozofice, religioase și sociale ale lui Thiers, de elucubrațiile politice ale lui Auguste Comte... Zglobiul și nevinovatul Faguet este convins cît se poate că în aceste exemple literare se rezumă eminent lumea toată a gîndirilor prin excelență, și scoate numaidecît și sigur concluzia : „un homme intelligent paraît à Flaubert un être anormal et quelque chose comme un malfaiteur"[23]. Sigur, Faguet are de data asta imaginația amuzantă, vorba, ca întotdeauna, promptă, logica însă misterioasă. În total, figura este adorabil humoristică, și ar fi dispus poate la împăcare chiar pe un hapsîn ca Flaubert.

Tot Faguet descopere, cu regret, lipsa de idei generale în corespondența lui Flaubert. Prin urmare, el nu-i așa aspru ca Anatole France, care spusese că ideile lui Flaubert sunt confuze și inepte ; dar pare a crede că gradul de generalitate (și acela greu de determinat, doar) este condiția unică a valorii ideilor. Lucrul însă nu-i așa simplu și sigur, deoarece toate platitudinile de bun-simț, toate locurile comune sunt făcute din idei grozav de generale. Rămînem mai bine la idei așa cum se găsesc, indiferent de gradul generalității

lor, în această corespondenţă care a stîrnit atît de exagerat zelul filozofic al criticilor.

Se găsesc, în afară de principiile şi discuţiile analizate mai sus, observaţii de detaliu, amănunte de acele care oamenilor cu „idei" le par meschine, exagerate sau bizare. În *Le tigre* al lui Leconte de Lisle îl supără pe Flaubert versul: „Toute rumeur s'éteint autour de son repos"[24]... *Rumeur* şi *repos* sună fals într-o descripţie atît de concretă; amîndouă cuvintele sunt aproape „metafizice", nu fac imagine şi slăbesc efectul total. Şi dacă versul e destinat să facă tranziţie, să fie simplu şi modest, atunci *s'éteint* este o metaforă prea tare. *Musculeux* nu se potriveşte aplicat şarpelui. *Roi rayé*, pentru tigru, e fals, căci *roi* este aici metaforă. Despre o poezie a tînărului Maupassant, observă Flaubert, cu pătrundere profetică: „cela indique une facilité déplorable"[25]... — o diagnoză care face să fie regretabilă cu deosebire pierderea fişei pe care dascălul scrisese tînărului Médanist observaţiile lui tehnice — „mes remarques de pion"[26] — pentru *Boule-de-Suif*.

Relief şi culoare — aceste sunt pentru Flaubert scopurile supreme în artă. Leconte de Lisle are culoare, dar îi lipseşte relieful; ar trebui să fie mai „romantic", să înveţe mai mult de la Shakespeare. Poezia fără imagini a lui Sully-Prudhomme este un nonsens, o reîntoarcere la didactismul lui Delille... Lamartine şi Musset sunt negaţiile extreme ale esteticii lui. La cel dintîi, hemistihuri stereotipe, perifraze goale, propoziţii fără sînge şi muşchi, totul văzut ca printr-o sticlă ceţoasă — „omul acesta are urechea falşă" (în *Graziella*, un paragraf întreg numai în infinitive)... „cet homme n'est pas un écrivain"[27]. Celălalt îşi rezuma, foarte degajat, doctrina artistică în versul vulgarizat: „Et vive la mélodrame où Margot a pleuré!"[28] Musset credea că muzica e făcută pentru serenade, pictura pentru portret, poezia pentru mîngîierea inimii. Dacă pui soarele în pantaloni, arzi pantalonii — „et l'on pisse sur le soleil"[29]. Ca să fii poet, nu e destul să ai nervi iritabili. Nu de ce simţi e vorba, ci trebuie să-ţi lămureşti ţie însuţi ce simţi, adică: să vezi — asta-i tot. Cu ideile lui Musset ajungi, în morală la orice, în artă la nimic.

Rezultate analog negative dau „ideile și filozofia în artă, ca și bunele intenții, îmbrăcate în alegorii și simboluri, care sunt numai pretexte pentru a escamota «viziunea» artistică". Și aici Flaubert se lovește de un exemplu enorm, *Mizerabilii* lui Hugo — „ce livre pour la crapule catholico-socialiste, pour la vermine philosophico-évangéliste" [30]. „Posteritatea nu va ierta lui Hugo că a vrut ca, în contra naturii sale, să fie cugetător. Goana după proză filozofică la ce l-a adus ? Și ce filozofie ? Filozofia lui Prudhomme și a lui Béranger !"... Astăzi, cînd s-au închis actele asupra lui Hugo, judecata aceasta pare de la sine înțeleasă pentru cei care se interesează de artă. Ceilalți urmează neapărat să caute în fiecare scriitor un profet și un apostol, fiindcă așa-numitele interese superioare sunt doar expedientul cel mai comod pentru a salva lipsa talentului energic diferențiat sau indiferența pentru lucrarea artistică. Critică istorică și psihologică cu pretenții vagi sau naive de știință, moralism burghez de nuanță conservatoare sau revoluționară („l'idéal marmontélien et l'idéal jacobin se donnent la main" [31] — zisese Flaubert cu pătrunzătoare imparțialitate), interesele violente de carieră și beție de succes grabnic pe piață, toate puterile aceste operau împotriva artei propriu-zise, și artistul excluziv se revolta exasperat, dar cu simț limpede și sigur, contra copleșirii cu care ele amenințau.

Se-nțelege, Flaubert n-a scăpat de fastidioasa șicană că arta nu poate fi decît personală. Anatole France găsește de trebuință să repete paradoxul ușuratic și uzat că ori despre ce ar vorbi omul, tot despre dînsul vorbește. Celor care se desfată cu acest cochet simplism li se poate spune mai întîi acest lucru elementar, că expresia, de orice formă, este cu necesitate o depășire imediată și esențială a subiectivității. Expresie subiectivă este un nonsens. Subiectivitatea este inexpresibilă. În acest înțeles, arta subiectivă este deopotrivă imposibilă, cum ar fi știința subiectivă. Bocirea iubitei și o ceartă în stradă devin deopotrivă *obiecte*, îndată ce impresiile din care sunt făcute aceste complexe de imediată experiență încep să se apropie, în spiritul nostru, de forme expresive; fiindcă orice ma-

terial expresiv este un sistem de simboluri cu totul neatîrnat de impulsurile şi intuiţiile care formează subiectivitatea propriu-zisă. Cea mai slabă pornire de a lămuri expresiv o stare de conştiinţă, indiferent dacă este ea orientată spre o elegie sau spre rezolvarea unei ecuaţii, se supune imediat şi necesar obiectivităţii: simbolurile expresive sunt imperative ale conştiinţei generale, sunt, după cuvîntul exact al lui Hegel, spirit obiectiv. Orice om în stare să se observe, simte simbolurile ca o constrîngere, indiferent dacă spune o vorbă numai iubitei, scrie un bilet de două rînduri unui prieten, sau o lucrare literară complicată. Orice expresie poartă caracterul unei discipline dictatoriale, este, cum se zice, *obiectivă*: stă *în faţa* şi oarecum *împotriva* impresiilor elementare şi le impune *forme* determinate, care obligă spiritul la o specială consecvenţă. Flaubert, artistul, avea foarte clar în vedere expresia, adică arta, simţea dar că arta „subiectivă" este o contrazicere. Prin urmare, de atît poate fi vorba, că artistul este capabil ori incapabil, în măsura în care ştie a se supune expresiei către care s-a obligat prin punctul de plecare odată ales şi că nu strică forma de dragul unor intenţii şi trebuinţe care interesează cine ştie cum persoana lui extraartistică. Aceasta-i personalismul de care se supăra aşa de rău Flaubert, pentru că îl înţelegea ca negarea artei în principiu. „La personalité sentimentale sera ce qui plus tard fera passer pour puérile et un peu niaise une bonne partie de la littérature contemporaine"[32] (1854) — iată lucrul lămurit în idei clare şi, pe cît mi se pare, destul de generale. Cerinţele inteligenţei pure, atît de aspru susţinute de France şi Faguet, sunt satisfăcute, cel puţin aici şi cel puţin tocmai cît trebuie.

*

În activitatea lui Flaubert se concentrează cu deosebire luminos un moment desigur interesant al conştiinţei europene: este desfacerea artei în total din legăturile ei străvechi cu alte sisteme ale spiritului. Lămurirea atitudinii estetice este un fenomen cu totul recent, şi e o stranie şi comună greşală datarea lui din

nu știu ce venerabile epoci de așa-numit gust pur și clasic. Doctrina artei pentru artă n-a fost o modă de suprafață artistică ori socială; ea a formulat, cu excluzivitate caracteristică, o descoperire în domeniul spiritului general. Viața estetică s-a dat pe față, afirmîndu-și dreptul de a fi absolut independentă; arta apare cu granițe și drepturi proprii. Și trebuie însemnat cu deosebire că, după cum era și natural, artiștii — pe rînd și în diverse grade: romantici, realiști, impresioniști — au simțit și enunțat fenomenul cu nealterată hotărîre, și nu filozofii, care, tot așa de natural ca și alți profani, și numai cu mai mult lux de știință, au rămas închiși în compromisuri, cu ideile lor despre artă.

Nu știu dacă această lămurire a stărilor estetice mai apare undeva atît de clar și naiv ca la Flaubert, în teoria, ca și în practica lui artistică. Astăzi, studiul științific și istoric al artei, în Germania mai ales, își preface metodele potrivit cu ideea specificității depline a vieții estetice. Istoria literară se determină tot mai lămurit ca istoria artei literare, adică a evoluției intențiilor artistice. Înțelegerea lucrării de artă ca atare este postulatul care logic trebuie să primeze; și, pe temeiul acestei înțelegeri numai, se poate determina obiectul și metoda acestui gen de istorie. Ce vor face alte discipline cu opera de artă, este secundar, din principiu. Obiecții ca acele pe care Sainte-Beuve le face romanelor lui Flaubert apar, din acest punct de vedere, ca o grosolană confuzie sau obtuză rea-voință, iar apărarea autorului și critica pe care o face lui Taine reprezintă o anticipare conștientă și prețioasă a metodei bazate pe considerația artei ca produsul unei vieți clar diferențiate și cu legi proprii.

Flaubert a dus lupta pentru autonomia artei tumultuos și violent, dar ideile lui nu sunt inepte, nici confuze. Confuzia era în metoda sau lipsa de metodă, care atît de straniu apare în Sainte-Beuve, dar nu mai surprinde la atîți alții, inferiori lui. Fiindcă de multe ori pretenții psihologice ori sociologice, în studierea artei, au servit să ascundă frivolitate sau nepricepere în materie. Eruditului istoric, etnograf ori psiholog care, fără

să stea mult la gînduri, se aruncă în studiul artei, i se potrivesc bine vorbele lui Kant despre anume tip de filozof : „was er weiss das schickt sich nicht, und was sich schickt das weiss er nicht" [33].

*

Ca artist și ca om, Flaubert a rămas profund impopular. Este însemnat lucru pentru istoria publicului și a clasei scriitorilor că artistul acesta supăra lumea chiar prin felul cum înțelegea să trăiască. Maxime du Camp, care-și vedea ferm de carieră, îl grăbea întruna să-și publice cît mai iute primul volum. Flaubert se apăra, spre mirarea tuturor oamenilor de bine : „Tu me parais avoir à mon endroit un tic ou vice rédhibitoire... Je te dirai seulement que tous ces mots : *se dépêcher, c'est le moment, place prise, se poser*... sont pour moi un vocabulaire vide de sens" [34]... Faguet, care desigur nu putea înțelege ca un „scriitor" să publice mai puțin de un volum pe trimestru, este cuprins de mirare comică față de această îndărătnicie monstruoasă : „son irritabilité était extrême et même étrange... on est un peu stupéfait" [35]... Că nu admitea graba, nici goana impudică după succes, că a fost unul din artiștii cei mai curați de orice lichelism către public ori către anume persoane de mare utilitate, i se socotește lui Flaubert ca un viciu contra naturii.

Situația lui este exemplară.

Cărțile sale sunt specific estetice. Pe *Madame Bovary* o mai citesc femeile, din curiozitate sentimentală sau interes de carieră socială. *Salammbô* are o aproximativă reputație de picanterie, iar *L'éducation sentimentale*, mulți din cei care citesc romane nici n-o știu că există. Altminteri, opinia comună îl socotește scriitor greoi, fără idei, mai ales fără emoție — în sfîrșit pesimist și anarhist... Este însă cu deosebire demn de ținut minte că tocmai în cazul acestui scriitor, care n-a vrut să fie altceva decît artist, opinia comună este iscălită de Sainte-Beuve și de Anatole France.

*

Romantismul avusese efectul ca literatura să fie poetică și pitorească. Flaubert a luptat, cu energie con-

ştientă, să disciplineze acea formidabilă îmbogăţire a materialului literar, şi simpatia lui pentru Boileau era perfect lucidă; iar cei care-l acuză de incoerenţă lovesc, şi în această privinţă, alături.

Marcel Proust compara inovaţiile lui Flaubert în arta literară cu revoluţia lui Kant în teoria cunoştinţei. Luată întocmai, paralela aceasta poate să pară de un dilettantism pretenţios; dar competenţa celui care a făcut-o este în tot cazul o garanţie solidă că entuziasmul lui nu era în deşert.

*Viaţa românească*, nr. 11, 1924, p. 181—194. *Pentru arta literară*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1934.

# DESPRE METODA ȘI STILUL LUI PROUST

Una din schimbările cele mai caracteristice în istoria stilului de vreo șaizeci de ani — să zicem : de la simboliști încoace — a fost aceea care în scurt s-ar putea numi criza elocvenței. Arta literară europeană a trecut de la stilul discursului și al conversației la stilul meditației și al visării solitare. Literatura clasică veche, cea clasică nouă (clasicismul francez și imitațiile lui în celelalte țări), literatura romantică și prelungirile ei „realiste“ sunt, general vorbind, elocvente : stilul lor, în oricare gen, este supus trebuinței de a comunica cu un public — public din fața unei tribune, sau public din salon, unde fiecare e pe rînd orator și ascultător. De aici rezultă aceea ce străbunii și părinții noștri numeau stil curgător — și acest stil ei îl admirau absolut. Pentru dînșii, era de la sine înțeles că vorbirea literară trebuia să se poarte după obiceiurile și legile comunicării cu glas tare, după norme specifice oratorice sau după normele conversației între oameni binecrescuți, cu educație clasică. În acest punct tocmai s-a întîmplat revoluția literară de care vorbesc. Artistul european s-a dezbinat de public, adeseori în formă ostilă și provocătoare, a început să-l disprețuiască pe față și s-a făcut om singuratic, uneori foarte hapsîn ; s-a dedat fără rezervă meditației și visării independente de public, s-a făcut foarte învățat și misterios. Atunci s-a isprăvit cu stilul vorbit, elocvent sau amabil de dragul publicului. Artistul scrie pentru dînsul, ori pentru alți

artiști — publicul va înțelege dac-o putea, și-i va plăcea ori nu... De altfel, acum ajungea a fi semn rău să placi publicului.

Fără îndoială, aceste trebuie înțelese în general : e vorba de direcția unei mișcări foarte largi și foarte adînci în viața literară ; în detalii, excepții se găsesc destule. Anatole France a reprezintat cu perfectă îndărătnicie stilul vechi, cu toate că, în jurul lui, mișcarea de care vorbim se revărsa în forme violente ; dar el părea că nu vede nimic, și-i sigur că n-a înțeles cît de puțin noutățile poeziei moderne. De aceea e foarte plăcut de citit cu glas tare din Anatole France, dar e ingrat, inutil și dăunător înțelegerii literare recitarea din autori specific moderni. De cîte ori am auzit pe vreun iubitor al stilului vechi spunînd că nu înțelege stilul nou, am putut observa că neînțelegerea, și prin urmare antipatia, venea tocmai de la această profundă schimbare în orientarea expresiei. Artistul vorbește singur sau, mai exact, gîndește în vorbe ; el își urmează firul gîndului și al visului, și mersul lui e subtil, minuțios, ciudat, e, în sfîrșit, așa cum e gîndul și visarea în adevăr, nedichisite de dragul publicului.

După ce lungă vreme artiștii au procedat în felul arătat, a venit un filozof care, cu un mare lux de dezvoltări elegante, a ajutat să discrediteze ideile, adică „prejudecățile" pe care se întemeia stilul clasic. Filozofia lui Bergson este o polemică împotriva intelectului discursiv, o propagandă în favoarea instinctelor și a sentimentului ; și una din concluziile perpetue ale acestei filozofări este prestigiul suprem pe care ea îl dă meditației individuale, adîncirii în visarea radical subiectivă. Astfel, ea consacră revolta artistului, emanciparea lui de constrîngerea socială, și a vorbirii artistice de normele elocvenței și ale conversației. D-l Ralea a scris odată că filozofia lui Bergson este, în fond, o pornire spre cinism. Această diagnoză, cu deosebire subtilă și profundă, găsește interesantă confirmare în paralelele pur literare ale bergsonismului. Dacă lăsăm cuvîntului cinism un înțeles mai popular, și dacă judecăm lucrul din punct de vedere al ideilor și al stilului pe care l-am numit vechi, vom putea zice că e lipsă de

rușine și obrăznicie să-ți dai drumul, fie măcar, cum se zice, adînc sufletește, în fața oamenilor, așa cum face artistul modern. Dar, în revolta aceasta a artistului, publicul a fost învins; el se lasă luat peste picior sau disprețuit, și află plăcere ca artistul să se dezbrace în fața lui fără jenă, ca o „grande dame" americană înaintea negrului rob.

Rudă și prieten cu Bergson a fost Marcel Proust, și Proust e oarecum cel mai „cinic" dintre artiștii stilului modern, fără ca, de altminteri, să fie atît de consecvent bergsonian cum ar fi dorit ortodocșii.

*

„La persistance en moi d'une velléité ancienne de travailler, de réparer le temps perdu, de changer de vie, plutôt de commencer de vivre me donnait l'illusion que j'étais toujours aussi jeune; pourtant le souvenir de tous les événements qui s'étaient succédés dans ma vie (et aussi de ceux qui s'étaient succédés dans mon coeur, car lorsqu'on a beaucoup changé, on est induit à supposer qu'on a plus longtemps vécu) au cours de ces derniers mois de l'existence d'Albertine, me les avait fait paraître beaucoup plus longs qu'une anée, et maintenant cet oubli de tant de choses me séparant par des espaces vides, d'événements tout récents qu'ils me faisaient paraître anciens, puisque j'avais eu ce qu'on appelle *le temps* de les oublier, par son interpolation fragmentée, irrégulière, au milieu de ma mémoire — comme une brume épaisse sur l'océan qui supprime les points de repère des chose — détraquait, disloquait mon sentiment des distances dans le temps, là rétrécies, ici distendues, et me faisait me croire tantôt beaucoup plus loin, tantôt beaucoup plus près des choses que je ne l'étais en réalité" *(Albertine disparue*, II, 64—65).[1] Structura perioadei citate, pe care o socotesc cu deosebire tipică pentru metoda lui Proust, arată că nu avem a face cu „fraza lungă" franceză din veacul al XVII-lea, și Pierre-Quint greșește, mi se pare, cînd spune: „le style de Proust qui reprend — en le recréant — le style traditionnel des XVII-e et XVIII-e siècles, nous surprend parce qu'il est si différent de la forme impression-

niste de nos jours" [2]. Din contra, metoda scrisului lui Proust e impresionistă, şi cu multă dreptate l-a asemănat Thibaudet, din acest punct de vedere, cu Saint-Simon, dar mai ales cu Montaigne, surprinzătorul „impresionist" din secolul al XVI-lea. „Fraza lungă" a prozatorilor francezi din secolul XVII, oricît de mult *qui* şi *que* ar avea, e totdeauna construită după o simetrie elementară şi uşor vizibilă; membrele ei îşi fac echilibru simplu şi evident. Fraza lui Proust merge în sinuozităţi cu totul libere, vrea să modeleze cît se poate capriciile şi surprizele gîndirii imediate. Nu e decît o singură formă de construcţie care seamănă, uneori pînă la identitate, cu forma lui Proust: e fraza germană a lui Kant şi a lui Hegel — fraza despre care un prieten al lui Kant spunea acestuia că pentru a o citi trebuie să aplice cîte un deget pe subiectele şi verbele principale, şi că de multe ori dispereazã, fiindcă degetele sunt numai zece, şi membrele monstrului sintactic întrec adeseori cu mult acest număr. Desigur, acea proză germană se făcuse pe calapodul latin; dar sistemul concentric, care e caracteristic perioadei antice, e, în fraza germană, atît de exagerat, încît paralelismul dispare; cercurile sunt prea multe; nu le mai distingem ca atare, şi în loc să avem în faţă figura simetrică a perioadei, rămînem în mijlocul unei ceţe difuze. Perioada antică era compusă din membre paralele, al căror înţeles deplin rămînea suspendat pînă ce propoziţia cea din urmă le aducea soluţia. În fiecare din aceste membre se putea, şi se considera chiar ca elegant, să se introducă aşa-numite *incize*, dezvoltări scurte de trei-patru cuvinte (Cicero socotea că *inciza* nu trebuie să fie mai lungă de trei picioare ritmice), care veneau să taie în două membrul perioadei şi să mărească variaţia construcţiei; dar *incizele* lui Proust, ca şi ale germanilor, sunt adeseori lungi de trei sau patru rînduri! Într-o scrisoare adresată criticului german Curtius, Proust spune că limba germană este, între limbile moderne, acea care a păstrat sintaxa greacă. Cred că această constatare implică o aprobare şi, conştient ori ba, Proust a scris după sintaxa filozofilor germani. Astfel, cu dînsul trebuie să învăţăm o construcţie nepomenită încă în proza lite-

rară franţuzească, şi pentru ca acest fenomen, care constituie, din punct de vedere al tradiţiei, un exces scandalos, să fi fost posibil, a trebuit ca artistul francez, după înverşunate lupte, să smulgă publicului dreptul de a fi subiectiv la culme, de a fi savant şi obscur, a trebuit ca publicul să se lase cu desăvîrşire siluit de voinţa artistului.

Perioada oratorică a celor vechi putea fi ascultată mulţumită unei simetrii clare şi mulţumită unui element muzical, a unui ritm prescris de reguli precize, cu deosebire pentru sfîrşitul frazelor ; pe cînd construcţia lui Proust şi cea germană sunt libere din acest punct de vedere, şi nu se supun nici clarităţii geometrice care simplifică fără discreţie cuprinsul intelectual dat, şi nici eleganţelor sonore proprii discursului oratoric. De aceea, fraza lui Proust pare, celor nedeprinşi, încîlcită şi greoaie. Cititorului francez, şi oricărui cititor deprins numai cu proza curentă a limbilor neolatine, cu proza ziarelor, adică, şi a romanelor obişnuite, perioadele lungi şi liber construite îi opresc atenţia în chip foarte supărător, şi acest cititor nu mai e în stare să ia seama cît de variate sunt, şi ca lungime, construcţiile lui Proust. Perioadele de care vorbesc sunt cele mai caracteristice pentru inovaţia stilistică pe care el a adus-o, dar nu sunt absolut cele mai numeroase. Cred că statistica ar arăta că propoziţia care predomină la Proust nu e mai lungă de cinci sau şase rînduri. Se găseşte (în *Le côté de Guermantes* II, 268—270) o perioadă care se întinde pe două pagini întregi şi are şaptezeci şi patru de rînduri ; e compusă din cincisprezece membre care cuprind nouăsprezece părţi, fie incize, fie simple subordonate explicative ; membrele perioadei sunt de lungimi diverse, de la un rînd pînă la paisprezece rînduri, şi nu sunt supuse nici unei norme de ritm. Perioada începe cu : „Sans honneur que précaire, sans liberté que provisoire...", se desfăşură mai cu seamă prin propoziţii participiale (*exclus* — *se fuyant* — *recherchant* — *pardonnant* — *s'envirant* — *trouvant* — *allant chercher* — *ayant plaisir* — *formant* — *tous obligés* — *comptant* — *vivant* — *provoquant*), ajunge abia la al zecelea membru să aibă subiect precizat printr-un sub-

stantiv (partie réprouvée de la collectivité humaine) și se încheie la al șaizeci și optulea rînd, cu formula rezumativă a întregului șir de lămuriri: „obligés de cacher leur vie"[3] — căci e vorba de homosexuali, numiți o singură dată, și indirect, prin cuvintele „partie réprouvée de la collectivité humaine". Desigur, asemenea coloși sintactici sunt rari; nu știu dacă acel citat mai are pereche în toată opera, și îmi dă impresia unei curiozități voite.

Această metodă, de a supune expresia meditației și formelor imediate ale gîndirii, este esențial insociabilă; ea se orientează după conturele neprevăzute ale subiectivității celei mai libere, și puțin îi pasă de obligațiile comunicării în afară. Este forma monologului cu totul intim, întrucît acesta poate avea formă, e vorbire tăcută, deopotrivă independentă de practicismul adeseori simplist, ca și de frumusețile rigide și monotone ale stilului vorbit. La citire cu glas tare, textul lui Proust ajunge curînd să supere fizic pe oamenii în stare să simtă, dindărătul notării scrise, deosebirea între vorbirea *elocventă* și cea *tăcută*. Proust vorbește undeva de *dezgustul* pentru vorba cu glas tare. Cînd citea cu glas tare prietinilor, el exagera caracterul „tăcut" al textului său, introducînd incidente și paranteze explicative cu așa exces, încît biograful său spune că era cu neputință să mai înțelegi ceva (Pierre-Quint, pag. 65-66). Și adeseori Proust întrerupea lectura, apucat de un violent rîs nervos (*op. cit.*, 297).

În exemplul citat mai sus, care începe cu „la persistance en moi d'une velléité ancienne..." (*Albertine disparue*, II, 64—65), chiar în prima parte a acestei voluminoase construcții, cititorul deprins cu propoziția franceză comună, *à la Voltaire*, se lovește de mulțimea atributelor ideii de „velléité": acumularea aceasta de dependențe explicative, de precizări sau restricții meticulos nuanțate, potrivită, poate, meditării filozofice sau autoanalizei intime, este cu totul străină povestirii franceze obișnuite. Enunțarea principală („la persistance en moi d'une velléité") e despărțită prin punct și virgulă, deci printr-o pauză de durată mijlocie, de obiecția conturată și difuză care urmează; pe cînd stilul narativ

obişnuit ar fi însemnat o pauză mare, tăind firul gîndirii numai pentru comoditatea externă şi materială a cititorului. Proust însă vrea să se simtă cît se poate continuitatea capricioasă a reminiscenţelor naturale, libere de orice disciplină, şi astfel, la subiectul „le souvenir de tous les événements", verbul nu se găseşte decît în al şaselea rînd, şi e despărţit de subiect printr-o paranteză care rupe unul de altul cele două circumstanţiale, „dans ma vie" şi „au cours de ces derniers mois de l'existence d'Albertine"; iar cuprinsul parentezei însăşi e împărţit prin „car" în două membre: constatarea unui fapt şi explicarea lui printr-o formulă cu aspect ştiinţific. În sfîrşit, după virgulă, ultimul subiect, „cet oubli de tant de choses", se îneacă într-o masă de determinări concentrice, unde cele două circumstanţiale principale: „(me séparant) par des espaces vides... par son interpolation fragmentée"..., strîns legate prin înţelesul lor, sunt iarăşi rupte printr-o explicaţie cauzală, „puisque j'avais eu ce qu'on appelle le temps"... — şi aici, pe cînd atenţia este încă dispusă pentru determinări abstracte, tocmai înainte de a se îndura să ne dea verbul principal, Proust ne opreşte în loc cu o imagine vizuală, „comme une brume épaisse"... care ilustrează nu numai explicaţia teoretică asupra jocurilor memoriei, ci concentrează plastic caracterul frazei însăşi tocmai în momentul cînd ea stă să se isprăvească. În clipa cînd dăm cu ochii de „comme une brume épaisse sur l'océan qui supprime les points de repère des choses", spiritul nostru se simte deodată absorbit armonic în întreg cuprinsul, intelectual şi afectiv, al labirintului verbal în care a fost atras şi prin care a fost plimbat printr-o siluire tainică şi fermecătoare.

Spun toţi, cari l-au cunoscut, că Proust era un prieten acaparator pînă la exasperare; cele mai deseori, cramponul izbutea să-şi captiveze victima şi s-o încînte. În scrisul lui se repetă întocmai acest caracter; dar în scris, ca şi în viaţă, încîntarea nu vine totdeauna. Tehnica lui Proust e riguros sistematică: el urmăreşte fără abatere un naturalism psihologic, o decalcare riguroasă a vieţii psihice imediate, şi rezultatul artistic este, inevitabil, adeseori tern şi obositor, cum

era și în arta naturalistă din anii 70, care urmărea să copieze, fără distingere, viața exterioară, tot atît de implacabil cum Proust vrea să modeleze pe cea sufletească.

În o înșirare ca aceasta : „auprès de ces idées (sur les jeunnes filles de Balbec) le souvenir de Madame de Guermantes à l'Opéra Comique était bien peu de chose, une petite étoile à côté de la longue queue de sa comète flamboyante ; de plus je connaissais ces idées longtemps avant de connaître Madame de Guermantes, *le souvenir*, lui, au contraire, je *le* possédais imparfaitement ; *il* m'échappait par moments ; ce fut pendant les heures où, de flottant en moi au même titre que les images d'autres femmes jolies, *il* passa peu à peu à une asociation unique et définitive — exclusive de toute autre image féminine — avec mes idées romanesques si antérieures à *lui*, ce fut pendant ces quelques heures où je me *le* rappelais le mieux que j'aurais dû m'aviser de savoir exactement quel *il* était ; mais je ne savais pas alors l'importance qu'*il* allait prendre pour moi ; *il* était doux seulement comme un premier rendez-vous de Madame de Guermantes, en moi-même *il* était la première esquisse, la seule vraie, la seule faite d'après la vie, la seule qui fût réellement Madame de Guermantes ; comme seulement durant les quelques heurs où j'eus le bonheur de *le* détenir sans savoir faire attention à *lui il* devait être bien charmant pourtant *le souvenir*, puisque c'est toujours à *lui*, librement encore, à ce moment-là, sans hâte, sans fatigue, sans rien de nécessaire ni d'anxieux, que mes idées *le* fixèrent plus définitivement, *il* acquit d'elles une plus grande force, *mais* devint *lui-même* plus vague ; bientôt je ne sus plus *le* retrouver ; et dans mes rêveries, je le déformais sans doute complètement, car chaque fois que je voyais Madame de Guermantes, je constatais un écart, d'ailleurs toujours différent, entre ce que j'avais imaginé et ce que je voyais" (*Le côté de Guermantes*, I, 54-55) [4] — legătura se face printr-un abuz sistematic de pronume, așa încît, în această frază de douăzeci și șase de rînduri, Proust însuși nu se poate opri de a veni o dată în ajutorul atenției noastre sur-

menate, repetînd, în rîndul al optsprezecelea, subiectul (*le souvenir*, în primejdie să dispară sub cei şaptesprezece *il, le lui*, care-l tot readuc sub o mască cu atît mai vagă cu cît ne îndepărtăm de substantivul în jurul căruia se grupează cele douăzeci şi şase de rînduri pline de determinări minuţios diversificate. Acest abuz de pronume se întîlneşte şi în proza germană. De exemplu, Kant (în *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, I, Abschnitt [5], alineatul al cincilea propoziţia care începe cu „Denn ale Handlungen die es" [6]...) abuzează uneori astfel de pronume încît rămîi nedumerit cîteva clipe la ce substantiv se referă (în exemplul citat, stăm la îndoială între *Vernunft* şi *Natur* [7]) ; sau lasă prea mare depărtare între substantiv şi pronume, ca, de ex., în *Kritik der Urteilskraft* [8], prefaţa la ediţia întîia alineatul al *şaselea*, unde femininul plural *sie* e atît de tare despărţit de substantivul său „diejenigen Beurteilungen die man aesthetisch nennt" [9], încît acesta trebuie căutat pentru ca să putem fi siguri de înţeles. Dar se poate că în scrisul filozofilor germani acest abuz de pronume e adeseori numai un expedient, puţin practic, de altfel, pentru a scurta vorba ; la Proust însă, procedarea pare a fi un efect al tendinţei de a urmări cît mai de aproape conturul gîndirii imediate : pronumele, în care trăieşte încă latent ceva din gestul şi mimica primitivă, este expresia cea mai potrivită a blocului intuitiv care se şi arată, la sfîrşitul frazei citate, sugerat prin vorbele „un écart, d'ailleurs toujours différent, entre ce que j'avais imaginé et ce que je voyais". Imprecizia pronumelui dă spiritului putinţa de a reţine întrucîtva complexul intim de dispoziţii şi tendinţe pe care substantivul îl deformează strîngîndu-l în cadrul simplu şi, prin urmare, neadecvat formei difuze a datelor sufleteşti imediate. În exemplul citat, Proust ar vrea parcă să personifice cuprinsul subiectului („le souvenir") şi să facă din el ca o fantomă care să obsedeze pe cititor tot timpul cît ţine fraza.

Cînd Proust arată pe Madame Swann (*Du côté de chez Swann*, I, 183, frază de optsprezece rînduri : „Il faut d'ailleurs dire que le visage d'Odette" [10]...), procedările verbale rămîn aceleaşi ca în descrierea sau expli-

carea stărilor psihice : detaliile persoanei fizice se înşiră în lunecare înceată, cu înconjururi, abateri şi întreruperi, întocmai ca în împletitura tablourilor psihologice. Ca şi în aceste din urmă, faptele — aici, amănuntele figurii şi ale îmbrăcămintei — sunt întretăiate de comentarii, aşa încît nu ajung să se organizeze în imagini unitare, ci se preling în grămezi mobile, care umplu cînd mai tare cînd mai slab atenţia, fără s-o fixeze, după regulile literare tradiţionale, prin vreo culminaţie care să se ridice eruptiv peste nivelul egal al acestei curgeri continue ; fiindcă metoda adoptată vrea tocmai să neutralizeze deopotrivă şi neîncetat toate datele şi să excludă absolut orice combinaţii dramatice.

Cîteodată, însă, impresia sensibilă se eliberează mai mult din lanţul analizelor infinite, şi atunci se produce un pitoresc senzual, o întîmplare rară şi splendidă în cuprinsul total, dens şi opac al operei. Dar obişnuit, impresia sensibilă serveşte ca exemplu sau punct de plecare pentru dezvoltări cu tendinţă ştiinţifică. Zgomotul şi mişcările focului, schiţate cu atîta grijă artistică, în *Le côté de Guermantes* (I, 67), servesc ca introducere unui studiu asupra sunetelor, şi studiul nu mai are caracter pur artistic, ci e compus din impresii care sunt imediat prinse în generalităţi explicatoare, analizate, transformate în exemple şi în „cazuri" utilizabile ştiinţific. Impresiilor provocate de zgomotul focului, Proust lasă să urmeze imediat bătăile unui ceasornic, şi numaidecît observă că „sunetele nu au loc", ci noi le punem în legătură cu anume mişcări şi le localizăm pentru trebuinţele noastre practice. Astfel *explicaţia* începe şi se întinde pe mai bine de două pagini, stăruind asupra rolului sunetelor pentru bolnavul care zace în pat, cu întreruperi neaşteptate, cum e aplicaţia curioasă de la pagina 68 : „à ce propos on peut se demander si pour l'Amour... on ne devrait pas agir comme ceux qui contre le bruit se bouchent les oreilles !" [11]... În capul paragrafului următor stă formula, scandalos didactică : „pour revenir au son..." [12] şi cu aceasta intrăm în ton de lecţie, atît de frecvent la Proust. Dar la începutul celui de al doilea paragraf despre sunet, stilul de lecţie e iarăşi întrerupt printr-o strălucită schiţă

impresionistă despre laptele care fierbe. Asemenea prelucrări magistrale ale pitorescului pur senzual sunt, cum am spus, rare, și trebuie notate ca domeniu al unei bogății particulare în tehnica lui Proust. Imaginea laptelui care se revarsă e lucrată, evident, în maniera lui Huysmans, dar ca de un elev vrednic de maistrul său. Și pentru că am pomenit pe acest artist destul de uitat astăzi, iată un fel de a vorbi despre faptele sufletești care anticipează ciudat metoda lui Proust, mai ales în privința caracterizării stărilor de sentiment prin metafore spațiale și a legii lor subtile cu grupul de percepții care solicită în momentul dat sensibilitatea subiectului. Huysmans scria dar, acum vreo patruzeci de ani, astfel: „Une alanguissante tristesse l'accabla, une tristesse autre que celle qui l'avait poigné pendant la route. La personnalité de ses angoisses avait disparu; elles s'étaient élargies, dilatées, avaient perdu leur essence propre, étaient sorties, en quelque sorte, de lui-même pour se combiner avec cette indicible mélancolie qu'exhalent les paysages assoupis sous le pesant repos des soirs; cette détresse vague et noyée, excluant la réflexion, détergeant l'âme de ses transes précises, endormant les points douloureux, lénifiant la certitude des exactes souffrances par son mystère, le soulagea... Puis ses pensées diluées dans la masse de mélancolie qui l'enveloppait, s'atteignirent et, redevenues par cohésion actives, le frappèrent en plein coeur d'un coup brusque" (*En rade*, pag. 7—8) [13].

Interiorul hotelului din Doncières, marea și oamenii la Balbec, zgomotele orașelor dimineața, jocul de imagini în clipele înainte de adormire și îndată după deșteptare sunt, la Proust, exemple semnificative pentru acea procedare pitorească de care vorbeam. Dar artistul vieții interioare nu se oprește la această virtuozitate. Vizualul e pentru el numai pretext și punct de plecare; și nici nu-l întrebuințează prea mult. Apariția turnurilor din Martinville și aceea a grupului de arbori în apropierea Balbecului sunt cele două exemple memorabile care arată cum, la Proust, atenția nu se lasă captivată de vizualitate, ca și de orice altă solicitare pur sensibilă, decît numai dacă ea poate stîrni un joc bo-

gat de ecouri interioare. Vorbind de detaliile pur vizuale, Proust face următoarea mărturie hotărîtoare despre dînsul: „desigur, nu impresii de felul acesta mi-ar fi putut reda speranța, pe care o pierdusem, de a fi vreodată scriitor și poet, fiindcă ele erau totdeauna legate de un obiect particular lipsit de valoare intelectuală și fără legătură cu vreun adevăr abstract" (*Du côté de chez Swann*, I, 165); iar într-o scrisoare către Louis de Robert, spune preciz: „je ne m'attache qu'à ce qui me semble déceler quelques lois générales"[14] (citat de Pierre-Quint, 141). Și i se întîmplă să nu ție minte culoarea ochilor unei femei iubite, ceea ce el explică astfel: „îngrijorarea cercetătoare și exagerată, așteptarea cuvîntului care ne va acorda ori ne va refuza o întîlnire pentru a doua zi, clătinarea fanteziei între bucurie și disperare, toate aceste fac să ne tremure prea tare atenția în fața ființei dragi, pentru ca să putem păstra o imagine clară" (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, 59)[15]. Comparîndu-se cu Swann și cu Saint-Loup, își mărturisește inferioritatea vizuală față de cei doi, pe care îi arată înzestrați cu ochi de artiști... O dată Proust dorește să vadă pe Gilberta pentru că nu-și mai aducea aminte figura ei, deși era îndrăgostit groaznic de dînsa, și această stranie uitare vizuală lămurește înțelesul vorbelor de mai tîrziu: „le bonheur, le bonheur par Gilberte... c'était une chose toute en pensées"[16] (vol. cit., 69); sau cu o precizare mai subtilă: „dintre ideile care ne dau cea mai mare fericire, nu e nici una care să nu fi luat de la o altă idee străină sau vecină puterea esențială care-i lipsea" (tot acolo, pag. 51—52), și exemplele pe care le dă aici arată că, pentru dînsul, fericire e sinonim cu amăgire... pînă într-atît era lipsit de darul divin de a simți, tare și simplu, impresiile și deci plăcerile directe. Calea optimismului senzual, prin urmare și a celui estetic, îi era fatal închisă.

Astfel era hotărît, în natura lui, ca generalitatea abstractă să primeze. Elementul psihologic în artă e, de altfel, de la sine aducător de abstracție. Proust văzuse de la început care e problema cea grea pentru o artă ca aceea de care se simțea capabil, și încă din

1905 scria lui Fernard Gregh: „tu sais comme moi tout ce que la fusion des émotions morales aux sensations naturelles, qui est la seule grande poésie, tend toujours à donner au style quelque chose de trop abstrait" [17] (*Pierre-Quint*, 270).

În *À la recherche du temps perdu*, abstractul progresează volum cu volum: autorul, sacrificînd din ce în ce mai hotărît „senzațiile naturale", „emoțiile morale", a lăsat ca știința să înăduşe povestirea: povestitorul face loc docentului psiholog și sociolog. Prin natura sa, Proust nu se putea ține consecvent de „cunoașterea imediată", care totuși era problema proprie spiritului și artei lui. Marea lui inovație ar fi fost, cred, mult mai deplină, efectele ei mult mai hotărîte, dacă ar fi renunțat cu desăvîrșire la generalizări. „Les actions déconcertantes de nos semblables, nous en découvrons rarement les mobiles" [18] (*La prisonnière*, II, 155) — și cum, privite de aproape, foarte multe fapte sunt „deconcertante", se poate zice că acest elementar adevăr, mărturisit de Proust, implică evident condamnarea generalizărilor asupra vieții sufletești adînci. Proust însă a dat loc din ce în ce mai mare generalizărilor psihologice, cîteodată și celor istorice și, prin aceasta, a introdus un disparat fundamental în opera lui. Explicații psihologice și sociale, ca aceea care pornește în *Jeunes filles en fleurs*, volumul II, la pagina 40 sus, și se lungește pînă la mijlocul paginii 43, pe o sută douăzeci și patru de rînduri, dau pe față ceea ce, pentru mine, este viciul fundamental al operei. Asemenea explicații, combinate din maxime ca acestea: „dans l'humanité la fréquence des vertus identiques pour tous n'est pas plus merveilleuse que la multiplicité des défauts particuliers à chacun — la variété des défauts n'est pas moins admirable que la similitude des vertus — la personne la plus parfaite a un certain défaut qui coque ou qui met en rage" [19], nu sunt poate totdeauna atît de perfect inutile și plicticoase ca aceea pe care o dau eu aici ca exemplu; totuși, procedarea e tipică și revine aproape la fiecare pagină. În acest fel de explicări apare cu deosebire clar dezacordul între impresie și reflexie; abstracția și generalizarea for-

mează atunci blocuri care se lovesc indiscret de amănunțimile artistic fixate ale impresiilor imediate.

„Nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre ; nous pouvons entre les deux établir une concordance, mais non combler l'intervalle"[20] (*Le côté de Guermantes*, I, pag. 44—45) — și, descurajat poate de această neputință de a umple intervalul, Proust întinde peste lumea impresiilor o perdea de gîndire abstractă din ce în ce mai deasă. Așa se naște acea terminologie de catedră unde se vorbește de „factori", de „legi", de atracțiune și repulsiune, unde se explică lucrurile sufletești prin comparații directe cu fizica, terminologie presărată cu formule de prelegere sau de tratat științific : „disons, en effet — pour en revenir à — pour anticiper sur — pour donner une idée — comme on le verra dans les derniers volumes de cet ouvrage — il est nécessaire de relater à cause des conséquences qu'il devait avoir beaucoup plus tard et qu'on suivra dans le détail, quand le moment sera venu"[21]. Acestui didactism al formei atribui eu acele ornamente retorice cu care Proust își variază stilul, servindu-se, pe cît cred, fără justificare estetică, de fantazii mitologice pe jumătate glumețe. Acolo unde, cu o insistență peste măsură obositoare, aseamănă o sală de teatru și lumea din loji cu divinități marine („blanches déités qui habitent ce sombre séjour, monstres de l'orchestre, canapé rouge comme un rocher de corail, floraisons marines, mosaïque marine à peine sortie des vagues, radieuses filles de la mer, demi-dieu aquatique"[22], procedeul ajunge manieră plictisitoare. Benjamin Crémieux (*Le XX-e siècle*, I-re série, pag. 89) afirmă despre Proust „qu'il se divertit quelquefois à chercher des effets littéraires, et ce n'est jamais, semble-t-il, sans ironie"[23]. Poate că retorica mitologică pomenită e o încercare de ironie literară în felul celei pe care o admite Crémieux fără să precizeze — e vorba acolo de lumea mare, și snobul Proust o persifla tot atît de bucuros cît de robit îi era. Glume sunt desigur epitetele „Vierges vigilantes, Toutespuissantes, Danaïdes de l'Invisible, Ironiques furies"[24], acumulate pe capul telefonistelor ; dar nu mai știu dacă e glumă

atunci cînd bunica lui Proust e bolnavă de moarte, şi el ne serveşte, despre febră şi mercurul din termometru, variaţii ca acestea: „la petite sorcière, la petite sibylle dépourvue de raison, la petite prophétesse. Parque momentanément vaincue, la fièvre, Python écrasé"[25]. În sfîrşit, în jocuri de stil banale peste orice măsură, ca, de ex. „la fée du château, la fée de l'hotel nobiliaire, la fée du palais fameux"[26] (adică M-me de Guermantes); sau comparaţia cînd a unei pălării de cucoană, cînd a sprîncenelor Albertinei cu „un doux nid d'alcyon"[27] (figură de care se feresc astăzi poate şi antologiile); sau cînd vorbeşte de „ce petit organe que nous appelons coeur, ce petit coeur qu'on devrait pouvoir nous retirer chirurgicalement"[28], atunci cred că nu se mai poate vedea, nici presupune intenţia ironică. Proust pare să adopte, în cazuri ca aceste, vorbirea figurată a ridicului său personaj Legrandin. Îmi închipui că aceste ciudate suplimente de frumuseţe stilistică vor fi avut, în gîndul autorului, funcţiune didactic lămuritoare, vor fi fost destinate să formeze stil de prelegere populară, ca să se odihnească ascultătorul diletant de abstracţiile materiei tratate.

Pierre-Quint (pag. 89) spune că Proust se temea de critica oamenilor „qui mettent le goût avant tout"[29], şi că aştepta, fără prea mari speranţe, ca publicul să se deprindă pe încetul cu scrisul lui. Cred mai degrabă că, pe încetul, s-a deprins el să nu-i mai pese de stil — stilul lui adică a ajuns „cinic". Expunerea ia caracter de memorii din ce în ce mai intime: omul spune tot ce-i vine, şi aşa cum îi vine, absolut fără grijă de a *aranja* cît de puţin în vederea atenţiei şi a fantaziei altcuiva. Numai fraza a continuat să modeleze cît de aproape sinuozităţile capricioase ale meditaţiei celei mai spontane; şi cu cît mai subiectivă se face viaţa autorului, cu atît fraza devine mai tîrîtoare, pînă ajunge a fi un polip care atacă atenţia pe mulţime de puncte, lovite fără plan, nici gradaţie. Proust a cunoscut adînc „le dégoût du langage parlé"[30]. În această situaţie, scrisul e un fel de contradicţie intimă, o sfîşiere de sine şi o funcţiune absurdă. În primele patru volume, impresiile imediate şi reflecţia abstractă armonizează,

şi rezultatul e o lucrare de incomparabilă noutate. Pe urmă, însă, generalizările şi explicaţiile se lăţesc şi înăbuşă tot mai mult impresiile; elementul artistic piere pe încetul, mîncat de un psihologism didactic hipertrofiat. Rememorările atît de infinit variate, care se ridicau ca nişte flori imense şi stranii din amurgul somnolenţei sau al deşteptării, din capriciile misterioase ale visului, din aureola tainică a senzaţiilor, s-au istovit, iar analize fastidioase şi comentarii îndărătnice le iau locul.

Cînd *Du côté de chez Swann* fusese depus la editor, Proust scria (1913) lui Pierre-Quint: „c'est un livre extrêmement réel, mais supporté en quelques sorte, pour imiter la mémorie involontaire, par des rémininscences brusques" [31]. Caracterizarea aceasta se aplică minunat primelor patru volume, şi mai cu seamă celor două dintîi. Încercarea de a întreţine legătura cu originile cărţii, reamintind, la mari depărtări, ceaiul cu prăjitura, turnurile din Martinville, imaginea odăii în momentul deşteptării şi luminile sau zgomotele dimineţii, nu reuşeşte: legătura e exterioară şi artificială, şi nu se poate transfuza analizelor şi generalizărilor, care umplu volumele de mai tîrziu, nimic din viaţa evocărilor saturate de impresii din cele de la început. Citarea temelor vechi au comparat-o criticii numaidecît cu laitmotivul lui Wagner. Cred că această citare n-are avantajul laitmotivului muzical, fiindcă figura muzicală păstrează oricînd ceva din valoarea ei fizică de evocare; dar citarea are neajunsul de a fi cu totul mecanizată şi moartă, pe cînd motivul muzical nu e mecanizat şi devalorat prin repetare decît în parte. Însăşi amănunţimea incomparabilă în care se rezumă noutatea uimitoare a artei lui Proust îşi pierde treptat relieful, culoarea şi mişcarea de pe la sfîrşitul cărţilor *Le côté de Guermantes* încolo. Introducerea la *Sodome et Gomorrhe* este o lecţie de deschidere în care termenul abstract, explicaţia doctorală stăpînesc aproape absolut. Minuţiozitatea artistică se preface tot mai mult în amplă relatare cancanieră.

Desigur, poziţia literară de la care a plecat scriitorul a fost acea a memorialistului artist; dar omul a

dat la o parte pe artist, și materialul s-a redus la cele cîteva puncte — snobism, homosexualitate, gelozie — asupra cărora se fixase, în viață, atenția și interesele individului Marcel Proust. Astfel s-a realizat una din cele mai radicale lovituri naturaliste în artă: orice convenție literară dispare; nici un fel de cadru, nici vreo altă ficțiune nu vine să despartă iluzionistic pe autor de cititor; nici o urmă de încercare din partea artistului de a se ascunde în operă, cum prescria legislația estetică de la anii 50: cititorul se află față în față cu Mr. Marcel Proust, care-i spune, cît poate mai adecvat, ce-i trece prin gînd; și prin gîndul lui Marcel Proust trece mai cu seamă psihologie literară, încadrată, cînd mai tare, cînd mai slab, în psihologie științifică; uneori și în istorie socială. Porțiunea de „natură" a lui Proust este, după termenul ales de dînsul, „memoria involuntară"; ceea ce înseamnă libertate fără margini în înșirarea celor ce trec prin minte. Asemene înșirare începe la întîmplare, se continuă imprevizibil și poate fi întreruptă după voie. Cînd dăduse spre publicare primele volume, Proust explica unui prieten: „cît privește compoziția, e așa de complexă, încît nu apare decît foarte tîrziu, cînd toate temele vor fi început să se combine" (Pierre-Quint, 283). Proust s-a preocupat numai momentan de „compoziție", și numai din grija pe care o inspiră, oricît, și editorul și publicul, cînd începe tipăritul, cînd adică expresia e pe cale să se materializeze în formă publică. Originea și natura operei exclud compoziția. Viața interioară *imediată* e curgere fără capăt, care nu se oprește pentru a lua figură precisă. Procedarea lui Proust tinde, din principiu, la descompunerea oricărei forme, și nu-i indiferent că el avusese intenția să publice toată opera fără capitole și fără alineate. Compoziția e împărțire și organizare; dar aceste operații sunt incompatibile cu noutatea esențială a artei lui Proust, ele neagă posibilitatea naturalismului psihologic. Ceea ce în volumele apărute se găsește ca împărțire și subtitluri e așa de capricios, încît nu poate decît să confirme observațiile de mai sus.

„Poeții pretind, zice Proust, că ne regăsim pentru o clipă ființa noastră de altădată, cînd pătrundem iarăși

în anume casă, în anume grădină unde am trăit în tinerețe. Dar aceste pelerinaje sunt foarte hazardate, și pe urma lor aflăm mai mult decepții. Legăturile fixe, contimporane, din diferiți ani, e mai bine să le aflăm în noi înșine" — și recomandă „să ne cufundăm în galeriile cele mai subterane ale somnului, unde nu pătrunde nici o răsfrîngere din trezie, unde nici o rază din memorie nu luminează monologul interior". Dar mai ales ne sfătuiește să așteptăm anume impresii fugare și întîmplătoare, care ne poartă mai precis și mai sigur spre trecut decît acele „dizlocări organice" (*Le côté de Guermantes*, I, 82). Astfel arată Proust metoda de a întrebuința „memoria involuntară". Regimul cel mai favorabil acestei memorii îl poate da numai singurătatea. „Je n'éprouvais à me trouver à causer avec Saint-Loup — et sans doute ç'eût été de même avec tout autre — rien de ce bonheur qu'il m'était au contraire possible de ressentir quand j'étais sans compagnon. Seul, quelquefois, je sentais affluer du fond de moi quelque'une de ces impressions qui me donnaient un bien-être délicieux." [32] (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, 35). Încă din primul volum, Proust observă că reale și serioase sunt numai lucrurile cuprinse în amintirile din copilărie, și că „*realitatea* nu se formează poate decît în memorie" (*Du côté de chez Swann*, I, 170—171).

Viața lui Proust a fost o pendulare, adeseori dureroasă, între singurătate și lume. Avea geniul vieții interioare și era de la natură chemat să simtă neobișnuit binele adînc și subtil al gîndirii și visării singuratice; însă un dor desperat de oameni l-a chinuit veșnic. A avut suflet de copil răsfățat și de bolnav. Gelozia lui și setea lui nepotolită de a captiva și fixa sunt semnele evidente ale celui care tremură de frică să nu rămîie singur — sunt pasiuni de copil înfășat în dragoste și mîngîieri necurmate, de bolnav speriat să nu fie uitat în casă, țintuit în pat, gîtuit de spaimele amurgului, vestitoare fioroase ale chinurilor nopții. Amintirea serilor în care „mama" nu vrea să-l sărute, pentru că uita sau era supărată, nu-i poate pieri din suflet; și mai tîrziu, în suferințele lui de dragoste, stăpînește

tocmai această amintire a unei dureri din copilărie, de care omul matur nu se poate consola. „Les sanglots que j'eus le force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman, n'ont en réalité jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau" [33]... Om matur — e numai o formulă practică : Proust a trăit și a murit copil. Spiritul minuțios care-l deosebește atît de extraordinar nu-i decît felul de a ține minte al copiilor, cîteodată și al femeilor, multiplicat printr-o putere de pătrundere și o inventivitate psihologică supranormală. Capacitatea lui de a face ipoteze asupra realităților ascunse ale sufletului, cînd mai ales e stimulată de gelozie, ajunge la o cazuistică amețitoare.

În memoria involuntară, elementele nu sunt legate cronologic, după cum, în general, această memorie nu-i stăpînită de nici un principiu care s-o organizeze unitar. Proust semnalează categoric acest caracter al memoriei de care vorbim (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, 138, 195). De aceea, la intervale de cîteva pagini (de ex. în volumul citat, pag. 52, 56, 61), povestitorul e cînd băiat mare, cînd copil mic, pe care-l duce servitoarea la plimbare. Cine citește pe Proust în credința că orice povestire e ordonată cronologic cade într-o penibilă dezorientare. Tot ce se cuprinde în întreaga operă formează un ghem de trecut care se desfiră în direcții variate, în voia impresiilor și imaginilor care răsar întîmplător și schimbă cursul asociațiilor. Există în total o ordine cronologică sumară, dar ea aproape nu apare în amănunțimi ; ci fiecare grupă de imagini stă liberă din acest punct de vedere, și pare indiferentă oricărei succesiuni riguroase în timp. De aceea, poate, un bergsonian ortodox (Ramon Fernandez, în *La Nouvelle Revue Française*, 1 aprilie, 1924, pag. 400) se crede în drept să bănuiască lui Proust că dă timpului valori spațiale cînd vorbește de serii cronologice paralele și afirmă că deosebitele părți ale timpului se exclud reciproc și rămîn exterioare una alteia, pe cînd, după dreapta învățătură a lui Bergson, noi stringem toate momentele timpului în momentele

actuale ale duratei noastre. E mai exact, cred, să zicem că în procedarea lui Proust timpul este indiferent; cuprinsul memoriei e distribuit în blocuri de imagini, și aceste blocuri aparțin toate, aproape în același grad, unui trecut definitiv închis. Pentru exprimarea unor raporturi între aceste blocuri de imagini, Proust întrebuințează uneori termeni referitori la timpul spațializat, și nu putea face altfel cînd era vorba de trecutul considerat ca definitiv închis prin ipoteza pe care se sprijină toată opera. Timpul lui Proust e mort prin definiție; pentru dînsul, problema timpului actual, a duratei, cum se zice, nici nu se pune, deși în treacăt el vorbește interesant de timpul durată. De ideea acelui timp mort, Proust însă nu se putea lipsi, din moment ce el opera exclusiv cu memoria. „De obicei memoria nu prezintă amintirile în ordine cronologică, ci ca un reflex în care ordinea părților e răsturnată" *(À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* I, 138); și Proust adaugă că „viața chiar e foarte puțin cronologică", că sunt „multe anahronisme în seria zilelor" — pîn-într-atît la dînsul viața ajunge să se confunde cu memoria.

De altfel, o împrejurare însemnată contribuie a face ca timpul să fie indiferent în expunerea lui Proust: întreg materialul acesta de memorie el nu ni-l arată decît pentru a-l interpreta științific. Mulțimea de lucruri păstrate de o memorie copilărească sau feminină, care se agață de orice nimicuri și face din ele oarecum jucării serioase, este, pentru Proust, un material de exemple pentru stabilirea unor adevăruri generale. Detaliile sunt cazuri pentru care se caută explicări, și localizarea lor în timp este irelevantă. Impresiile sunt mai întîi uscate și presate în ierbarul memoriei, și apoi degradate la rangul de exemple, prin exploatarea lor ca material pentru clasificări și generalizări explicative. La Proust, o impresie, oricît de puternic ar părea să fi fost accentuată la origine, e totdeauna prezentată numai după ce i s-a scos tot sucul actualității; și Proust singur observă că legile memoriei se supun legilor mai generale ale obișnuinței, și de aceea memoria stinge oarecum tot ce cade în ea. Pe cînd în arta tradițională a povestirii actualizarea și dramatizarea for-

mau un postulat principal, la Proust, dimpotrivă, ele sunt sistematic evitate. Aici, tot ce a fost viu în impresia originară dispare : obiecte, persoane, situații sunt desfăcute în infinite detalii și risipite la mari depărtări în masa totală ; nimic nu rămîne întreg, conturile pier prin mulțimea și împrăștierea detaliilor, și detaliile înseși ajung să se anuleze, absorbite în generalizări și în comentarii. Povestire propriu-zisă rareori se produce ; crize, scene, gradații pregătitoare abia se întîlnesc : totul se imobilizează în memorie, se nivelează prin descompunere în vederea unei explicații care intervine pentru a împiedica la timp formarea figurii, a grupei, a scenei vii unitar organizate. Regulat se toarnă cenușa abstracției peste culorile impresiei. Impresia e prefăcută în conservă, și nu pentru consumația estetică, ci pentru ilustrarea unei metode de a conserva. Și negreșit : cu cît scriitorul se confundă tot mai mult cu omul Proust, cu cît materialul operei se confundă cu interesele acestui om, cu atît mai uniform și neutru se face efectul literar. În unul din ultimele volume, Proust roagă pe cititor să-l ierte că nu poate cita „aici" o scrisoare a unei femei către pederastul Morel, fiindcă e prea „inconvenante" : moartea *romanului* este acum îndeplinită, și confesiunea directă de la cetățean la cetățean i-a moștenit locul.

*

„...Ainsi se déroulait dans notre salle à manger, sous la lumière de la lampe dont elles sont amies une de ces causeries (mahalagisme despre Gilberta Swann-Forcheville, despre Saint-Loup și alții) où la sagesse non des nations mais des familles s'emparant de quelque événement, mort, fiançailles, et le glissant sous le verre grossissant de la mémoire lui donne tout son relief... et situe en perspective à différents points de l'espace et du temps... les noms des décédés, les adresses successives, les origines de la fortune, les mutations de propriété... Cette sagesse-là n'est-elle pas inspirée par la Muse qu'il convient de méconnaître le plus longtemps possible, si l'on veut garder quelque fraîcheur d'impression et quelque vertu créatrice ?... La Muse qui a

recueilli tout ce que les muses plus hautes de la philosophie et de l'art ont rejeté, tout ce qui n'est pas fondé en vérité, tout ce qui n'est que contingent, mais révèle aussi d'autres lois, c'est l'Histoire" [34] *(Albertine disparue,* II, 63). Desigur, Istoria coincide, pe unele locuri, cu înțelepciunea familială din sufragerie, unde se dezbat logodnele, adulterele și înaintările în slujbă. Opera lui Proust își are în parte originea în acea înțelepciune familială, înălțată, prin analiză psihologică, uneori și prin considerații istorice și sociale, la o treaptă mai aproape de acea a muzelor celor de sus, ale filozofiei și artei. Proust dă o informație încă mai preciză despre participarea familiei la formarea sa literară. „Dans l'inertie absolue où elle vivait, tante Léonie prêtait à ses moindres sensations une importance extraordinaire ; elle les douait d'une mobilité qui lui rendait difficile de les garder pour elle, et à défaut de confident à qui les communiquer, elle se les annonçait à elle-même, en un perpétuel monologue, qui était sa seule forme d'activité" [35] *(Du côté de chez Swann,* I, 51). Tante Léonie zăcea în pat și vorbea mult ; ea pare a fi fost o stranie anticipație a nepotului său... Nepotul a rămas toată viața copilul gingaș care privește lumea din colțul de după sobă ; se teme de ea și o dorește cu o egală violență ; ar vrea să o cîștige, să o ție lîngă dînsul, să fie oricînd sigur de ajutorul și de mîngîierile ei... „La vie de ces jolies filles (à causes des mes longues périodes de réclusion, j'en rencontrais si rarement) me paraissait ainsi qu'à tous ceux chez qui la facilité des réalisations n'a pas amorti la puissance de concevoir, quelque chose d'aussi différent de ce que je connaissais, d'aussi désirable que les villes les plus merveilleuses que promet le voyage" *(La prisonnière,* I, 232—233) [36]. În alt loc le numește pe fete : „les désses qui ne se laissent pas approcher" [37]... Dacă autorul se confundă cu omul Marcel Proust, atunci cartea reprezintă silințele lui supreme de a zmomi lumea să se intereseze de amănunțimile ingenioase, adînci, dar mai ales amare și dureroase, ale unui suflet de copil bolnav și răsfățat.

A venit acum, în literatură, vremea copiilor şi a băieţilor; soţiile lui Gide, romanele lui Cocteau reprezintă spiritul de farsă, de nepăsare, de inteligenţă drăcoasă, iar meditaţia genială a lui Proust a dat glas durerilor disproporţionate, mîngîios exigente, dar şi miorlăitoare ale copilăriei. La Proust, copilăria pare cea mai completă: pentru dînsul asprimea luptei mature nu există. El n-a ieşit din odaia copiilor — un copil chinuit de boală, ce-i dreptul. Experienţa intimă a unei asemenea fiinţe, desigur, nu e mai săracă decît cea mai dramatică viaţă a unui bărbat matur; mai degrabă din contră. Deprinşi cum suntem cu formele de gîndire şi expresie ale unei arte născute din spirit bărbătesc, şi mai cu seamă bătrînesc, ne trebuie deosebită învăţătură pentru a comunica cu estetica băieţilor şi a copiilor, reprezentată şi practicată, de altfel, mai ales de oameni maturi, care şi-au păstrat cu deosebită grijă experienţa copilăriei şi adolescenţei. Schimbarea e considerabilă şi, între toţi, Proust îmi pare să fi adus noutatea cea mai complexă şi cea mai profundă.

*Viaţa românească*, nr. 4, 1926, p. 49—65.
*Pentru arta literară*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1934.

## GUSTURI ŞI JUDECĂŢI
### O notă despre Proust

*Lui Ion Dobrogeanu-Gherea*

De la un capăt la altul, Proust se desfăşoară ca geniu al infectului. Infectul diavoleşte complet.

...Odaie cu ferestrele lipite.

Odaie unde copilul scrofulos, buhav, clorotizat de viciu solitar, îşi face toate trebuinţele încuiat ermetic ca să nu răcească. Rufe murdare stătute, ciorapi dospiţi, camizole săptămîni de zile încleiate de năduşeala

artritică a babei care cocoloșește băiatul cu schelet de zgîrciuri și carne de melc.

Ruine de organism blestemat să se topească în gelatina preorganică. E regnul și geniul moluscului. Orice imagine căzută aici își veștejește culorile ; se dezosifică și se slănînește ; se lățește în piftia descompunerilor fără nume. Conturele sănătoase ale formelor normale se îmbălează în indistincte desene de mucegai.

Proust este, invariabil, artistul descompunerii. De ar vorbi de flori, de fete zdravene și rumene, de soare plin, de arbori proaspeți — totul se face dejecțional sau cadaveric, în magia aceasta a putrejunii perpetue. Toată culoarea, toată vigoarea realității sensibile sunt redate așa cum un stomah, înăcrit de ulcere, varsă mucilaginoasă și spălăcită carnea în floare a unor fructe strălucite.

Îți astupi desperat ochii, nările, gura, și alergi nebun la aer. Aer vreai, și lumină hotărîtă, conture curate, culori elementare violente. Vreai să vezi sclipind metal, să pipăi fildeș neted, tare și rece ; să te pătrunzi că lucrurile au schelet, au formă dinăuntru, că vor să existe, în sfîrșit, pentru că le e bine să existe, oricum, clipe sau veacuri ; și să-și simtă, prin conturare înverșunată, farmecul indefinibil al existenței.

În Proust, de sinistră evocație, cele mai hotărîte imagini devin asemenea melcilor fără coajă, ce cu urmele lor băloase par, la fiece împinsătură lipicioasă, să regrete că trebuie să se deosebească dezlipindu-se dintr-o cleioasă informitate.

Dacă din lucrul scris, de cînd scriu oamenii, aș putea să distrug ceva total, pe Proust l-aș distruge. Un volum de Proust mă face să visez inundații de formol, Niagare de acid fenic, arderi cu milioane de volți. Proust este cîntărețul morții murdare. Maistrul grețosului continuu... Înțelegeți : nu e vorba de figuri dezgustătoare sau de scene scîrboase ; ci, prin apucătura lui de a descompune, prin geniul său — care e poate o formă a unei impotențe — geniul de a nu isprăvi niciodată : orice, dar orice, se gelatinează respingător. Prin fleșcăirea neîncetată a orice, el nu te lasă să scapi de sub apăsarea ideii unei distrugeri neîntrerupte, blajină și

neîndurată. La fiece pas se repetă aceeaşi gradaţie, de la searbăd spre vomitiv. Proust îmbălează şi clefăie, clefăie impresiile pînă li se topeşte formă, culoare, savoare — şi icneala intervine fatal, ţinînd loc de ritm. În formulă abstractă : se devalorează tot cuprinsul posibil al experienţei ; şi această devaloare se face potolit, printr-o morfoleală lentă, şi într-o tîrîire damblagie — lucruri de spaimă pentru un suflet de normală vigoare.

Între pesimiştii din literatură, locul lui Proust e memorabil. Pesimismul lui a născut o estetică ce apare ca estetica solitarilor impotenţi, dar nerezignaţi. Metoda lui de artă e metoda mozolelii tenace, alternată cu tresăririle unui stomah dezolat de dispepsie. Ca şi cum un apetit sexual neajutat de organele corespunzătoare ar căuta consolare prin icneli şi vărsături.

Originalitatea lui Proust e o minunată grozăvie în literatură. E respingător şi admirabil.

*

Am scris această spovedanie cu intenţie pur metodologică. Am scris simplu, ce mi-a venit să-mi spun mie însumi, cînd am cunoscut cărţile lui Proust. E reacţia imediată, literară şi vitală faţă cu lumea acestui artist. Proust întreg îmi e respingător şi de groază. Asemenea răspunsuri instinctive nu văd cum altfel le-aş fi putut formula, decît prin acumulare de transpuneri în fizic. Orice stare emoţională nu poate fi definită altfel decît prin stări fizice, nici descrisă altfel decît prin localizări corporale.

Metafore în serii îţi trebuie pentru a descărca sensibilitatea, atunci cînd obiectul iritator e complex : o carte literară enormă. Asociaţii între stările tale organice şi imagini exterioare de analoagă tonalitate ţi se impun imperios pînă la exasperare. Trebuie să verşi pînă la picătură otrava strecurată în tine din mii de pagini. Şi vorba e material ingrat, algebră absurdă şi păcătoasă în faţa plenitudinii vieţii instinctive. Arătîndu-vă lichide, cleiuri şi gelatine dezgustător colorate, insuflîndu-vă combinări de mirosuri dulceag putrede — v-aş fi putut sugera incomparabil mai convingător complexul de afecte pe care mi l-a dat literatura lui Proust.

Dar ce lux de laborator bizar ar fi trebuit pentru a realiza asemenea transpunere adevărat expresivă a unor stări de instinct!

Opera lui Proust este un eveniment superb în istoria literară. În cea franceză, mai întîi. Copilul bolnav și claustrat a închis o epocă de stil: el a omorît elocvența, anulînd, astfel, efectiv o dogmă dintre cele mai îndărătnice ale artei literare franceze. Ceea ce pentru Stendhal fusese un deziderat destul de confuz a realizat Proust ca faptă necesară, izvorîtă din structura specifică a spiritului și temperamentului său. Mîncat de rîia implacabilă a snobismului, el a fost, prin paradoxală îmbinare de porniri opuse, un meditativ pasionat, un artist sincer și zelos al inteligenței solitare. Prin el, natura a rezolvat, nu se putea mai fericit, o problemă de mult întîrziată a spiritului și a artei europene.

Valéry, de la începuturile sale chiar captiv al ambiției, foarte franceze, al originalității absolute și cu dinadins, în ale cărei mreje el s-a zbătut pînă la contorsiuni comice, se întoarce acum, încărunțit, sub constrîngerea saloanelor și din respect către doctrine intelectualiste, la disciplina elegantă a dicțiunii frumoase, normal franceză.

Cu totul din contra, Proust, botezat, ca adolescent încă, în apele reglementar parfumate ale mondanității, se retrage, la maturitate, pentru a-și realiza vocația, personală extrem, cu o tărie de apostol.

Neașteptat cu totul: în țara lui Voltaire, a lui Condillac, Taine și Maupassant, un scriitor are puterea să dea graiului o maleabilitate asemenea celei eline sau germane. Cea mai algebrică dintre limbile literare s-a mlădiat, așa ca să poată urmări conturele stărilor adînci ale spiritului. Proust a situat arta literară pe un plan nou al experienței — planul memoriei involuntare, cu jocurile surprinzătoare ale sentimentelor duratei și timpului ce decurg din această permutare. O priveliște profund nouă se înalță din descompunerile și recompunerile unor complexe de imagini, mumificate geometric printr-o tradiție ce de mult își istovise vitalitatea.

Nu se creează decît din exces. Un exces de boală a trebuit, pentru ca să înflorească descompunerea care să fie începutul hotărît al unei metode noi de artă.

Aceste sunt, mi se pare, de ţinut minte despre Proust. Şi aceasta tot e numai un exemplu.

Gusturile sunt reacţiuni instinctive. Ce spunea Caragiale despre opinii : că sunt libere, dar nu obligatorii, e tot atît de valabil pentru gusturi. De altfel, e numai o simplă distincţie de vocabular.

Nu aş fi îndrăznit să spun publicului gustul şi dezgustul meu pentru Proust, dacă nu aş fi crezut că pot lămuri astfel deosebirea între gusturi şi judecăţi. Pe cînd se canonea scriind viaţa Emmei Bovary şi a dezgustătorilor burgeji, Flaubert se plîngea, adesea, prietenilor de scîrba lui continuă pentru modelele acelea.

Dacă un romancier a ştiut să se disciplineze astfel, cu atît mai tare se cuvine criticului să nu piarză din ochi deosebirea delicată între reacţiile sale instinctive şi natura, întreg văzută, a obiectelor cu toate efectele ei.

Cearta, acum jumătate de veac, între impresionişti şi dogmatici, a fost în mare parte, o elementară confuzie. Există reacţii instinctive, există înţelegere şi descifrare de obiecte. Ambele sunt — date. Loc pentru exclusivism nu e. Cei care se certau, impresionişti ca şi dogmatici, se lăsau, mi se pare, deopotrivă îmboldiţi de porniri instinctive. Şi vorba era doar de a înţelege. O comicărie frecventă în viaţa literaturii.

*Adevărul literar şi artistic*, nr. 453, 11 august 1929, p. 1.

## [LEV TOLSTOI.] „KREUTZER-SONATE" SAU ARTISTUL FĂRĂ VOIE

Cu două citate din *Evanghelie*, puse ca epigraf, şi un comentar publicat deosebit, autorul a explicat de ajuns *morala* povestirii sale celebre. În 1890, cînd apare nuvela aceasta, în care cei mai mulţi n-au văzut decît o alarmă violentă contra impurităţii sexuale, Tolstoi era convertit de mult. Lumina i se făcuse deplin: alte valori nu mai existau pentru dînsul în afară de morala şi religia elementară; cu nici un preţ n-ar mai fi vrut să treacă în ochii semenilor lui drept povestitor, adică drept simplu artist. Dar pornirile adînci şi oarbe ale naturii sunt mai tari decît voinţa cugetată, oricît de îndărătnic s-ar proclama ea. Tolstoi rămîne artist fără să vrea, şi în această privinţă istoria literară poate să-l pomenească aproape ca pe o curiozitate unică. E cu putinţă să fi fost oarecare poză rafinată în convertirea lui; atitudinile acele de mujic umilit şi pravoslavnic le va fi savurat el, poate, în oglinda vanităţilor celor mai ascunse care în nici un suflet de om nu lipseşte — şi din acest punct de vedere a făcut, între alţii, Mereşcovski cîteva presupuneri inteligente şi verosimile; totuşi, numai un scepticism prea simplu şi de prost-gust ar putea clasa pe un om ca acesta printre obicinuiţii cabotini ai vieţii artistice şi literare. În asemenea tipuri cu instincte, cu sensibilitate şi fantazie supranormală, poza şi voinţa autentică încap bine, fără ca una să altereze pe cealaltă. Ca şi Rousseau, Tolstoi era un bolnav superior; la astfel de oameni poza nu e simpla şi

vulgara grimasă a mediocrilor, ci joc, copilăresc poate, dar de bună-credință, al unui suflet hipertrofic. Putem crede că dorința lui Tolstoi de a nu fi artist, ci numai apostol, era curată, și că lupta cinstit să se lepede de lume, prin urmare, și de artă... Dar a rămas artist pînă la moarte: *Hagi Murad, Părintele Serghie, Diavolul, Cadavrul viu* stau dovadă veșnică de puterea neînvinsă a vocației. Însă *Kreutzer-Sonate* are o valoare deosebită, tocmai pentru că Tolstoi crede și afirmă atît de hotărît că această povestire e o fabulă de propagandă, și fiindcă cetitorul obicinuit a primit-o din capul locului ca o teză morală, și altceva n-a mai văzut în ea.

E drept că în această nuvelă morala vine înaintea faptului, așa încît atenția cetitorului comun rămîne definitiv acaparată de morală. Dar tocmai la structura literară a acestei prime părți „moralizatoare" trebuie luat seama cu deosebire.

S-ar putea crede că, pentru a da maximum de putere tezei sale, Tolstoi a imaginat un nebun ca Poznicev, și l-a însărcinat tocmai pe dînsul să o susție. Dar pornirea artistică a fost mai tare decît intenția morală; efectul estetic primează cu orice preț. Prin tehnica lui desăvîrșit realistă, aplicată cu o virtuozitate care descurajează analiza, Tolstoi dă atîta lumină și relief figurii nebunului, încît această figură, și nu teza pe care o debită, ocupă inevitabil atenția cetitorului *literar*. „Doctrina" nebunului se absoarbe în desenul figurii, și e distribuită așa încît să-i adîncească și să-i coloreze caracterizarea.

Iată, în colțul întunecat al vagonului, un om scurt de stat, cărunt, cu un palton vechi, cu o vestă ordinară dedesubtul căreia se vede o cămașă rusească brodată. Are mișcările scurte și iuți. „O *altă ciudățenie* a personajului" e că, din timp în timp, scoate un sunet curios, ca un fel de tuse, de sughiț sau de rîs înăbușit pe loc. Omul se ferește să intre în vorbă cu alți călători. Cînd îl întreabă cineva, răspunde scurt și brusc. Cetește, fumează, bea ceai, privește pe geam: în tot ce face e neliniște continuă. Și, ca un motiv muzical, revine aproape în fiecare paragraf rîsul sau sughițul acela bizar. Pînă la sfîrșit, Tolstoi ne reamintește, în

răstimpuri minunat calculate, glasul sugrumat sau iritat, mișcările agitate, suspinele sau rîsul amar al călătorului tragic.

Evident, Tolstoi caută ca figura, cu ticurile ei stranii, să ne obsedeze. Prin aceasta, efectul estetic ni se sapă tot mai adînc în fantazie ; figura se întregește halucinatorie.

„Domnul nervos", „domnul cel izolat" „strigă tare, furios", ochii îi ard, mușchiul unui obraz îi tresare spasmodic, dintr-odată simte că-l supără lumina, iute se urcă pe canapea și trage perdeluța lămpii, grăbit soarbe, ceașcă după ceașcă, un ceai negru ca cerneala : așa ne urmărește chipul omului în tot timpul povestirii, iar între ideile vărsate pe nerăsuflate și înfățișarea exterioară acordul e deplin : ideile sunt așa cum trebuie să fie la un apucat ca acesta.

*

Poznicev e inteligent și smintit. Raționează ca un filozof isteț, dar observă și conchide unilateral ca un maniac.

Impuritatea fundamentală a vieții sexuale, aceasta e „ideea" lui Poznicev. Nu e vorba de a înnobila, cum se zice, dragostea fizică : trebuie suprimată, fiindcă ea e răul radical. Judecata e simplă și luminoasă : sau viața n-are înțeles nici scop, și atunci logic se impune să o negăm așa cum cer budiștii, Schopenhauer și Hartmann ; sau are un scop, și atunci e clar că ea va trebui să înceteze îndată ce acest scop va fi atins. Și care poate fi scopul vieții ? Desigur : bunătatea și iubirea de oameni. Ce puteri stau împotriva acestui scop ? Patimile noastre. Și Poznicev nu stă o clipă la îndoială : cea mai tare, mai rea, mai îndărătnică dintre patimi este dragostea sexuală. În această privință siguranța lui e deplină : știe că așa e, *fiindcă* el, Poznicev, a suferit grozav din pricina dragostei fizice — și e cunoscut că „siguranța" care se capătă prin mare suferință e tare ca granitul. Cînd suferința se preface în teorie generală, nu mai poate fi scăpare. Întîmplările grave ale vieții omul le generalizează fără scrupul, și împotriva „filozofiilor" născute din pățanii proprii leac nu există.

Obiecția cea mai pașnică îl exasperează. Cel încercat nu răspunde decît cu rîs amar, sau cu mînie celor care ar vrea să-i critice convingerile.

Oricît de scurt schițate, figurile celorlalți călători apar tot atît de întregi și viu caracterizate ca și figura centrală. Avocatul și doamna cea cu idei moderne, negustorul cu idei ruginite și comis-voiajorul care n-are nici o idee și caută să apuce cînd una, cînd alta — împlinesc cu puternic relief tabloul în jurul dramaticului erou. Hainele, mutrele și întreg stilul exterior, felul cum încep vorba, cum se întrerup, cum nu se înțeleg și, nerăbdători de a se asculta, se reped să răspundă la afirmații pe nedreptul atribuite adversarului... întreaga babilonie a discuțiilor obicinuite, cu absurditățile lor tipice și comice, o fixează Tolstoi cu acea rară măiestrie realistă care-l stăpînește ca o fatalitate supremă. El vede artistic, necontenit, în ciuda zelului moralistic, căruia vrea să-și închine toată voința și destoinicia.

Între autorii vestiți care au întrebuințat dialogul pentru a da cadru viu unor idei generale, Tolstoi îmi pare să fi împăcat cel mai bine relieful artistic al persoanelor cu limpezimea ideilor care-și stau împotrivă. În Platon, interlocutorii rareori sunt altceva decît ecouri simple și monotone ale lui Socrat. La Renan, parizianul consacrat atenian prin formula obicinuit admisă, figura persoanelor (în „dramele" filozofice nu mai puțin decît în *Dialoguri)* nu există : sunt nume proprii scrise în capul unor paragrafe, care n-au ce face cu aceste palide sonorități decorative. Multe pagini din Anatole France nu sunt decît dialog filozofic. Desigur, plasticitatea persoanelor lui (Coignard și unele figuri din *Histoire contemporaine)* e adeseori abil susținută ; dar încercarea de a fixa realistic capriciile unei conversații o dată cu fizionomia vorbitorilor, de pildă în primele capitole din *Le lys rouge*, dă efecte artificiale și șterse, față cu introducerea, foarte asemănătoare ca intenție tehnică, mult mai scurtă, dar cu atît mai plină și vie, din nuvela lui Tolstoi. Și aici, ca în orice formă înrudită cu dialogul filozofic, una din figuri crește excesiv față cu celelalte, și convorbirea e curînd înlocuită de monolog. Dar la Tolstoi, monologul, oricît s-ar dezvolta, nu în-

cetează de a caracteriza persoana care-l debită. La fiecare capitol se adaugă semne noi ale detracării personajului.

*

Poznicev e chinuit de gelozie sexuală în așa grad că, pînă și pe medici — ticăloșii, șarlatanii, cinicii de medici ! — îi ineacă în injurii furioase, „fiindcă dezbracă și pipăie peste tot nevestele oamenilor". Alt potop de ocări și blesteme, pe îmbrăcămintea femeilor, cu deosebită stăruință asupra felului nerușinat de a pune în valoare frumusețile cărnoase de dindărătul corpului. Era un punct cu deosebire sensibil în sufletul acesta atît de tragic : chiar pe rivalul său, pe elegantul violonist, îl batjocorește cu grozavă ironie, pentru că i se părea că seamănă, la contur, cu femeile hotentote — Poznicev are o oroare specială și curioasă de callipygie. Dezgustătorul violonist mai are încă și „ceva parizian" în persoana lui ; și Poznicev zice curent : „maimuțele și parizienii", pentru a exprima în două cuvinte cea mai abjectă stricăciune. Foarte tare îl irită de asemenea ghetele cu nasturi ale tînărului.

Cu toată logica susținută, la un anume loc izbucnește dintr-o dată incoerența constitutivă a dezechilibrului : după ce arătase, în culori de o fioroasă violență, ura sălbatică în care se zbat, de la începutul căsniciei, el și soția, ne lovește (la sfîrșitul capitolului XXI) exclamația neașteptată : „trebuia să conduc pînă la ușă pe domnul acesta, venit să turbure *pacea*, să zdrobească *fericirea* unei familii întregi". Pînă aici fusese vorba numai de luptă pe moarte și de cea mai cumplită mizerie casnică ; acum, deodată, ni se pomenește de pacea și fericirea căminului. Fără îndoială, omul nu e întreg la minte ; gîndurile lui se dau peste cap, ghionțuite de impulsuri furioase. Și Poznicev jură, firește, că nouăzeci și nouă la sută din oamenii însurați trăiesc într-un iad ca acela în care trăise el. Cei mai mulți n-au curaj să dea lucrul pe față, tot astfel cum n-au curaj să strige în gura mare că luna de miere e numai murdărie, rușine, scîrbă, chin sau plicti-

sealǎ. Cu îndărătnicie de posedat, el refuză să admită că între soţi poate exista, în adevăr, altceva decît turbare sexuală şi ură de moarte, alternativ, sau, poate, chiar confundate într-un amestec ciudat şi virulent.

Pentru că, după ce făcuse şi alăptase o casă de copii, femeia, istovită, vrea să se odihnească, bărbatul face, pe loc, această încheiere, pe care o crede cu deosebire „dreaptă": s-a lepădat de datoriile ei de mamă; atunci, desigur, tot aşa de uşor îşi va călca datoria de soţie. Şi apoi copiii, cine ştie cu ce lachei au fost făcuţi?... În sfîrşit, ce mai atîta vorbă? Doctorii şi muzica, iată cauzele celor mai multe adultere. Din întîmplare, doamna Poznicev făcea muzică, şi pe această particularitate clădeşte ingeniosul ei soţ o întreagă şi amară filozofie... Muzica ar trebui controlată de autorităţi, ca şi sugestionarea hipnotică. Presto din *Kreutzer-Sonate*, se cîntă în saloane pline de cucoane decoltate, şi nimeni nu strigă împotriva acestei neruşinate provocări...?! E drept că, în mijlocul acestei izbucniri despre muzică, a cărei putere o proclamă „grozavă" şi „spăimîntătoare", Poznicev are clipe de reţinere lucidă, şi, în două rînduri, observă că vorbeşte numai „despre dînsul", oprindu-se astfel în loc, în faţa propriei sale ciudăţenii.

*

După astfel de pregătiri, care cetitor capabil de atenţie estetică, de înţelegere specific literară se va mai putea ocupa de „doctrina" nenorocitului acestuia care, evident, purta în el din naştere sorţii unei existenţe catastrofale?

Întregul tablou e lucrat astfel, încît figura să ne captiveze, şi nu cuprinsul brut al vorbelor care i se atribuie: „ideile" sunt culori şi linii ale figurii. Avem înainte un nebun, înfăţişat cu o rară capacitate artistică. Şi se poate un material mai favorabil pitorescului literar decît nebunul?

Cum se vor fi luptat sau împăcat, în sufletul autorului, intenţia pur artistică cu voinţa de a moraliza nu putem şti; şi nici nu importă. Neîndoielnic rămîne,

cred, că intenţia artistică a triumfat de la un capăt pînă la altul al lucrării. În această privinţă, France prezintă un contrast foarte instructiv cu Tolstoi : la cel dintîi, gîndul abstract şi intenţia teoretică sunt adeseori mult mai tari decît impresia plastică, care numai cu anevoie îşi face loc, sau este chiar cu totul pierdută din vedere ; din contra, la Tolstoi instinctul artistic, în chip fatal, pare că fără ştirea şi osteneala autorului subjugă intenţia didactică.

De cînd începe criza şi pînă la uciderea femeii, dezechilibratul Poznicev se arată nu numai inteligent, dar şi maistru observator şi artist rafinat. Călătoria în trăsură şi apoi în tren, zbuciumul gîndurilor, liniştea şi turburarea care-l stăpînesc pe rînd, în sfîrşit acumularea precipitată a faptelor la sosirea acasă în puterea nopţii ; furia supremă stăpînită cu ultimele puteri, ca să poată surprinde cît mai viclean pe vinovaţi, alegerea pumnalului a cărui teacă alunecă după o sofa — şi Poznicev „se gîndeşte" că *pe urmă* va trebui să o caute acolo, după cum „se gîndeşte" că ar fi ridicul să alerge, fără ghete în picioare, după complicele soţiei vinovate — rezistenţa corsetului sub cuţit şi apoi înfundarea cuţitului în carnea moale, toate amănuntele, în sfîrşit, care lovesc şi minunează prin exactitatea lor stranie şi imperioasă, Poznicev le justifică spunînd că e falşă cu desăvîrşire afirmaţia celor care pretind că nu-şi aduc aminte nimic din ce au făcut în accesele lor de furie. „Eu îmi aduc aminte tot, şi nici o clipă n-am încetat să-mi aduc aminte. În fiecare secundă ştiam ce fac. De faptul însuşi al omorului mi-am dat seamă cu o minuţiozitate extraordinară... Şi cuţitul l-am scos pe loc din carne, cu dorinţa să repar ceea ce făcusem."

Dar „minuţiozitatea extraordinară", atît de caracteristic pomenită de eroul povestirii, este viziunea artistică însăşi. Pe erou l-a imaginat Tolstoi, l-a încadrat şi l-a inspirat să vorbească cu „minuţiozitate extraordinară". Şi tot ce e perceput şi exprimat „minuţios" devine irezistibil estetic, impune contemplare. În acest caz trebuie să fie cu desăvîrşire obtuz cetitorul care

e în stare să se oprească la întrebarea bleagă, scumpă autorilor de broşurele morale: are sau n-are Poznicev *dreptate*, şi ce măsuri sunt indicate pentru ca sexele să trăiască în dulce armonie, iar scandaluri sau crime pasionale să nu mai fie?

*Adevărul literar şi artistic*, nr. 283, 9 mai 1926, p. 5. *Încercări de precizie literară*, Bucureşti, Editura Adevărul, 1931.

## MOLIÈRE ȘI GUSTUL CLASIC

„Le Térence de notre siècle" [1]... Cu variații pe această formulă l-au petrecut admiratorii contemporani pe Molière de la cele dintîi succese pînă după moarte. Prietenul Scipionilor se potrivea, desigur, mult mai bine cu idealul eleganței nobile, cu dogmele frumuseții binecrescute decît plebeul Plaut.

Prefața ediției din 1682 arată lămurit ce gîndeau admiratorii actorului poet: „Trout le monde a regretté un homme și rare, et le regrette encore tous les jours: mais particulièrement les personnes qui ont du goût et de la délicatesse. On l'a nommé le Térence de son siècle; ce seul mot renferme toutes les louanges qu'on lui peut donner" [2]... Să luăm seama: „du goût et de la délicatesse", două din ingredientele indispensabile esteticii timpului sunt aici direct legate cu literatura comică, genul care, desigur, a rezistat mai tare tuturor delicateților.

Între autorii comici, Terențiu era, din vechime, bine văzut de oamenii serioși și delicați. Scrierile lui erau remarcate „propter elegantiam sermonis" (Cicero); și în general se admitea că: „Terentii scripta sunt in hoc genere elegantisima" [3] (Quintilian). Scriitorii creștini l-au adoptat, așa că în tot veacul de mijloc, și de atunci încoace, Terențiu a rămas autor de școală foarte respectat. Montaigne, altminteri om cu spirit și gust specific naturalist, nu admite ca Plaut să fie comparat măcar cu Terențiu; fiindcă cel dintîi „sent bien moins

son gentilhomme"[4]. Montaigne era foarte simţitor la boierie; şi pentru a preţui bine gustul acestui naiv şi amuzant anahronism stilistic, să ne aducem aminte că abia tatăl lui Montaigne, cel dintîi din neamul lui de negustori, fusese primit în rîndul „gentilomilor". Un vrăjmaş special al teatrului, Bossuet, nu uită pe Terenţiu „parmi mes auteurs pour la latinité" (*Sur le style et la lecture des Pères de l'Église pour former un orateur*)[5], iar papei Inocenţiu XI îi raportează (8 mart 1679) că prinţul moştenitor a aflat mare plăcere şi folos citind pe Terenţiu, ale cărui icoane vii din viaţă au arătat înaltului şcolar cît de primejdioase sunt femeile, ca şi, de altfel, toate plăcerile lumeşti; şi, deopotrivă, s-au mirat, şcolarul şi dascălul, că mulţi din autorii de teatru moderni nu urmează exemplul lui Terenţiu, ci scriu lucruri urîte, ruşinoase şi rele. În veacul al XVII-lea, Terenţiu a fost tradus în franţuzeşte de vreo patru ori; l-au tradus, între alţii, chiar cei trei mari dascăli din Port-Royal, Lancelot, Lemaistre şi Nicole, care au publicat cîteva comedii alese, cu preţioasa asigurare „rendues très honnestes en y changeant fort peu de chose"[6]. În lumea aceea creştină şi binecrescută, poetul păgîn avea un prestigiu special de comic serios. Fénelon, supergingaşul episcop, pomeneşte pe Plaut, împreună cu Aristofan, printre autorii vechi „dont on se passe volontiers"[7] (*Lettre á l'Academie*, 1713), şi prin această categorisire ne luminează deplin preţuirea lui Terenţiu şi arată cum preferinţa pentru acesta era pe atunci o specială recomandaţie de bun-gust.

Despre Molière scrie prefaţa din care am citat mai sus: „Il possédait les poètes parfaitement, et *surtout Térence*; il l'avoit choisi comme le plus excellent modèle qu'il eût à se proposer et jamais personne ne l'imita si bien qu'il a fait"[8]. Cei ce au scris acestea erau doi intimi ai lui Molière, Vivot şi Lagrange. Fraţii Parfaict, informatorii clasici asupra vechiului teatru francez, spun despre cel dintîi că ştia toate piesele lui Molière pe de rost: „l'autre étoit un des meilleurs acteurs de sa troupe et des plus honnestes hommes, homme docile, poli, et que Molière avoit pris plaisir luimême à instruire"[9]. Aceşti prieteni din tot ceasul măr-

turisesc dar că poetul își alesese modelul antic în exactă conformitate cu gustul contemporanilor.

În cea mai veche notiță relativă la cariera lui Molière se spune: „il peut passer pour le Térence de notre siècle, qu'il este grand auteur et grand comédien" [10]... (*Nouvelles nouvelles*, 1663, III-e partie) — și Molière, pe atunci nu ajunsese decît pînă la *Școala femeilor!*... Autorul notiței, Donneau de Visé, jurnalist, poet comic și critic cu multă trecere în saloane, era om de planul întîi, în lume și printre oamenii de condei. Judecata lui poate fi luată ca reprezentativă, și de o valabilitate cu atît mai generală cu cît omul acesta a fost cu statornică duplicitate cînd admirator, cînd detractor al lui Molière, plecat cu cea din urmă slugărnicie părerilor publice și succeselor imediate. În aceeași vreme, Boileau, pe atunci critic tînăr, fermecat de eleganța și înțelepciunile teatrale ale tovarășului de luptă literară, îl salută cu această întrebare plină de laude: „Celui qui sut vaincre Numance, / Qui mit Carthage sous sa loi, / Jadis sous le nom Térence, / Sut-il mieux badiner que toi? / Ta muse avec utilité / Dit plaisamment la vérité" [11]... Iar peste zece ani, legislatorul strict și năzuros își rezumă astfel judecata asupra actorului poet, în versurile reci și ursuze: ...„Si moins ami du peuple, en ses doctes peintures / Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures, / Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin, / Et sans honte à Térence allié Tabarin" [12]. Apostrofa entuziastă din tinerețe, ca și rezervele aspre din vremea maturității stau deopotrivă sub măsura lui Terențiu. A doua zi chiar după moartea lui Molière, Robinet, reporterul simplu și modest, anunță Curții și saloanelor: „Notre vrai Térence françois, / Qui vaut mieux que l'autre cent fois, / Molière cet incomparable / Et de plus en plus admirable" [13]... Și înălțarea modernului deasupra anticului nu pare să fie numai o floare de stil necrologic; Robinet vorbea din partea oamenilor de lume, a publicului fără pretenții umanistice, și către acest public, al cărui gust era hotărît modern. În adevăr, Saint-Evremond și Bussy-Rabutin, doi tipici reprezentanți ai diletantismului elegant, proclamase încă de mult pe Molière superior comicu-

lui latin. Dar și un om ca Bayle, cufundat în erudiție clasică și care obișnuit nu lua prea mult seama la faptele literare ale contemporanilor, scrie (8 mart 1675) către fratele său: „l'antiquité n'a rien qui surpasse le génie de Molière dans le comique. Aussi depuis sa mort, ne voyons-nous aucune comédie qui vaille la peine d'être lue" [14]. Iar Fénelon — și umanist și om de lume — ajunge, cu perpetua și sinuoasa lui prudență în prețuirea anticilor și modernilor, să se înduplece în sfîrșit: „il faut avouer que Molière est un grand poète comique. Je ne crains pas de dire qu'il a enfoncé plus avant que Térence dans certains caractères; il a embrassé une plus grande variété de sujets" [15]. Pentru a evalua laudele acestui „mondain" antichizant, trebuie ținut seamă că bunăvoința cu care vorbește de moderni pleacă de la convingerea că aceștia de abia se desfac din întunericul barbariei; e vorba, prin urmare, numai de o indulgență cuvenită meritelor modeste ale unor primitivi. Molière e singurul modern la care Fénelon constată progres față de poetul vechi cu care-l măsoară.

Cîteva zile după serbările vestite date de Fouquet la Vaux, scrie La Fontaine către corespondentul său cel mai credincios, Maucrois (22 august 1661): „Te souvient-il bien qu'autrefois / Nous avons conclu d'une voix / Qu'il alloit ramener en France / Le bon goût et l'air Térence? / Plaute n'est plus qu'un plat bouffon, / Et jamais il ne fit si bon / Se trouver à la comédie; / Car ne pense pas qu'on y rie / De maint trait jadis admiré, / Et bon *in illo tempore.* / Nous avons changé de methode: / Jodelet n'est plus à la mode, / Et maintenant il ne faut pas / Quitter la nature d'un pas." [16] Nu știu dacă aceste versuri ale pseudonaivului fabulist nu sunt cumva o glumă. Îl bănuiesc că ținea mult la comicăria pură și cît de pipărată. „Car ne pense pas..." are savoare de farsă intonată cu gravitate. În gusturile lui intime, La Fontaine era mai ales cît privește rîsul, omul *illius temporis*. E puțin probabil că acel care citea cu statornică dragoste pe Rabelais — „maître François, dont je me dis encore la disciple" [17] — să fi zis cu hotărîre serioasă: „Plaute n'est plus qu'un plat bouffon". Nu trebuie uitat că, douăzeci de ani

după ce scrisese tirada de mai sus despre inovațiile lui Molière-Térence, La Fontaine, în tovărășie cu Champmeslé, cîrpea dintr-un roman al lui Scarron o farsă în cinci acte, unde o scenă întreagă este închinată unei întîmplări cu o oală de noapte foarte plină. Șaizeci și cinci de alexandrini abia sunt de ajuns personajului cu pricina ca să-și analizeze, cu dezvoltări, situația, clar și rațional, după legea stilului clasic ; și omul recită în cămașă, ud din cap pînă-n picioare. În vremuri mai vechi ale teatrului francez, un episod ca acesta nu ar fi fost chiar din cele mai tari ; dar predecesorii apropiați sau contemporanii lui Molière — Scarron, Cyrano de Bergerac, Montfleury și toți ceilalți — ale căror grosolănii trebuia să le scoată din valoare comedia nouă terențiană, ar fi admirat nu fără invidie tabloul de umedă comicărie al scriitorului pe care pătrunzătorul La Bruyère îl caracteriza astfel : „ce n'est que légèreté, qu'élégance, que beau naturel et que délicatesse dans ses ouvrages" [18]. Scarron a utilizat și el urina ca ingredient de veselie scenică, dar, cum se pare, n-a izbutit să-i dea elocvența abundentă cu care a prezentat-o La Fontaine delicaților săi contemporani. Într-un epitaf, fad și tern ca o șaradă, fabulistul enunță : „Sous ce tombeau gisent Plaute et Térence ; et cependant Molière seul y gît" [19]. Combinarea celor doi latini este oare numai o formulă de elogiu scolastic și pompos, sau corespunde unei schimbări bine cugetate, acum, după ce cariera în care modernul utilizase cu personală putere și pe unul și pe altul era încheiată ? Stilul vag de poezie ocazională al epitafului nu permite concluzii precise. Doar cuvintele lui Chapelain : „Notre Molière, le Térence et le Plaute de notre siècle" [20]... (scrisoare din 4 iunie 1673), aproapiate de epitaful lui La Fontaine, ne-ar putea face să bănuim că Molière izbutise să împace lumea simțitoare cu Plaut. Chapelain însă era un erudit, și nu-i probabil că vorbea în numele lumii mari. Atît se poate zice sigur, că în amîndouă aceste texte apare clar dorința de a acumula laudele, pomenind numele cele mai consacrate în istoria teatrului comic.

Tîrziu după moartea lui Molière, La Bruyère, dificil ca totdeauna, exclamă : „quel homme on aurait pu faire de ces deux comiques!" [21]... Asemenea combinaţii de genii diverse ne pare astăzi o copilăroasă şi populară închipuire; dar nu trebuie să ne oprim la aspectul demodat al formulei. La Bruyère, micul-burghez iremediabil ofensat prin lipsa de consideraţie cu care-l întîmpinase unii dintre cei de sus, făcea un foarte riguros apostolat de eleganţă şi delicateţe. În cazul de faţă, el dă a înţelege că Molière n-a fost tot ce trebuia să fie, şi, sugerînd o asemenea concluzie, sensibilul moralist vorbea probabil în numele multor persoane de gust strict.

Pentru contemporani, efectele utile ale comediei serioase şi elegante, pe care toţi literaţii reprezentativi o reclamau, par să fi fost foarte palpabile. Zece ani abia trecuseră de la moartea noului Terenţiu, şi cei doi actori şi credincioşi ucenici constată cu hotărîre că lumea s-a lecuit de prostiile pe care maistrul le luase în rîs; iar Boileau, chiar după succesele dintîi, îi aduce aceste laude solide: „chacun profite à ton école: / Tout en est beau, tout en est bon; / Et ta plus burlesque parole / Vaut souvent un sermon" [22]. S-ar părea că acestea sunt comune naivităţii moralistice despre utilitatea teatrului; dar o asemenea părere înşeală asupra sensului şi orientării esteticii clasicismului în general, şi îndeosebi asupra comediei care se năştea atunci.

*

Voltaire (*Siècle de Louis XIV*, 32) proclamă pe Molière „un legislateur des bienséances du monde" [23]; iar cu cîţiva ani mai înainte consacrase gloria poetului comic în termeni încă mai solemni: „Corneille, ancien Romain parmi les Français, a établi une école de grandeur d'âme; et Molière a fondé celle de la vie civile" [24] (scrisoare din 1733); şi ca să se vadă cît mai bine valoarea acestei laude pedagogice şi civice, adaug această mărturie: „j'aime passionnément le *Misanthrope*, *Athalie* et d'autres pieces qui me paraissent des écoles de vertu et de *bienséance*" (*Dictionaire philosophique*, art. *Catéchisme du curé)* [25].

Către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Chamfort, potrivit aplecării tot mai mari a epocii pentru vorba patetică, repetă în ton umflat această glorificare destul de bizară pentru noi : „l'homme le plus extraordinaire de son temps, celui chez qui tous les ordres de la société allaient prendre des leçons de vertu et de bienséance"[26]... — bizară mai cu seamă prin apropierea epitetului „homme extraordinaire" cu lecțiile de „bienséance".

Această valoare practică a clasicului comic și comedian persistă pînă în timpuri din ce în ce mai apropiate de noi. Pe la 1804, Stendhal, tînărul provincial totdeauna la pîndă după manierele elegante ale lumii de sus și de la centru, notează cu scumpătate, după o lectură din Molière, caracterele „bunului ton", și le pune la o parte pentru o comedie plănuită, în care eroul avea să fie un tînăr ireproșabil. Poate sub inspirația cuvintelor lui Voltaire, dar poate și spontaneu, se extaziază discretul și perfectul snob Goethe în fața „tactului perfect" și al „convenienţelor" (Takt für das Schickliche, Ton des feinen Umgangs"[27]), pe care crede că le găsește desăvîrșit încarnate în teatrul lui Molière (către Eckermann, 28 martie 1827).

În zilele noastre, profesorul Gazier, de la Sorbona, a găsit de trebuință să recomande încă o dată opera lui Molière ca manual de „savoir-vivre" (art. *Molière*, în *Grande Encyclopédie).*

Întîlnirea acestor deosebiți oameni, în consacrarea atît de specific pedagogică a comedianului moralist, este curioasă. Educația clasică a fost, desigur, în stare să dea naștere unei tradiții de interpretare și utilizare educativă pentru orice gen literar ; surprinzător pare numai că această valoare este atît de categoric pusă în evidență tocmai pentru Molière, care, orișicît, e un autor de inegală puritate, pe cîtă vreme alexandrinii lui Racine, de exemplu, sunt o lecție de bună creștere neîntreruptă, fără cusur și aplicabilă celor mai grele cazuri posibile : perfectul *savoir-vivre* în situații tragice. Această celebrare pedagogică a comediei arată tocmai cît de mult „les bienséances" făceau parte din temelia cea mai adîncă a clasicismului. Estetica clasi-

cistă s-a născut într-o societate care părea că se miră încă singură de cultura ei. Era o lume naiv mulţumită şi pare că surprinsă de aspectul ei estetic şi intelectual; o simţim bine că se oglindea păunindu-se, speriată cu deliciu de eleganţele pe care le descoperea la fiece nouă încercare de atitudini, literare ori sociale, graţios civilizate. „Les bienséances", „l'élégance perpétuelle" sunt ţinta unei preocupări îndărătnice şi monotone — ceea ce arată, mi se pare, că „les bienséances" şi „les élégances" nu erau fenomene de la sine înţelese, care să fi pătruns organic şi general în structura sufletească a epocii. Eleganţa se purta pe deasupra; omul trebuia să-şi supravegheze necontenit „les bienséances". Le avea deci în ochi, şi se emoţiona ori de cîte ori i se păreau perfect reuşite. Calificarea lui Molière ca instructor eminent pentru manierele distinse este un reflex foarte semnificativ al întronării unei bune creşteri strict legiferate în societatea franţuzească, şi o mărturie amuzantă despre zelul naiv cu care această noutate era admirată şi sărbătorită ca dogma atotmîntuitoare, căreia avea să i se închine orice manifestare intelectuală cu pretenţii serioase.

Fără îndoială, Molière ofensa încă de ajuns delicateţea proaspătă a unei părţi din publicul teatrelor, şi Boileau, fără să fie dintre cei mai mofturoşi, zicea că modernul nu-i aşa de perfect ca Terenţiu: „parce qu'il dérogeoit souvent à son génie noble par des plaisanteries grossières qu'il hasardait en faveur de la multitude, au lieu qu'il ne faut avoir en vue que les honnêtes gens"[28]. Textul acesta — o conversaţie păstrată în *Bolaeana* — confirmă judecata aspră din *Arta poetică.* Boileau insista, prin urmare, şi această insistenţă complică lucrul. Nu-i uşor de înţeles cum se face că acest contemporan luminat, prieten al lui Molière, şi care trăia în rîndurile dintîi ale societăţii, nu ţine seamă că cele mai groase glume, îndeosebi cele scatologice, erau tocmai pe gustul regelui, prin urmare şi al Curţii. Ori este cu putinţă ca Boileau să nu fi socotit pe Ludovic al XIV-lea şi pe curteni ca „honnêtes gens?

Saint-Simon povesteşte cum, într-o seară, principesa moştenitoare şi-a aplicat o clizmă în faţa regelui şi a

doamnei de Maintenon; servitoarea care opera era atît de meşteră, încît regele nici nu prinse de veste ce s-a întîmplat: credea că principesa stă cu spatele întors spre cămin ca să se încălzească. Cînd a înţeles cum stă lucrul, a făcut aşa mare haz, încît de atunci a rămas obicei ca tînăra alteţă să-şi vadă astfel, regulat, de sănătate în prezenţa suveranului. E bine să avem în minte acest tablou de interior regal şi să nu pierdem din vedere nimic din accentele psihologice ale situaţiei, pentru a ne întreba cu toată atenţia: care e relaţia între un asemenea divertisment curtean şi estetica binecuviincioasă a lui Boileau? Există o mărturie veche, păstrată în *Bolaeana*, care spune că Boileau ar fi scris pentru Molière glumele latineşti din *Bolnavul închipuit*, unde se vorbeşte mult de clistire; dar e de observat mai întîi că acele glume sunt, tocmai, spuse pe latineşte, şi „le latin brave l'honnêteté" [29]; şi apoi mărturia este cu drept cuvînt suspectă astăzi (vezi observaţiile editorilor Despois şi Mesnard, *Oeuvres* de Molière, IX, 130 sqq). Spune însă Brossette, intimul lui Boileau, că „Mr. Despréaux estime beaucoup la plupart des petites pièces de Molière surtout sa *Critique de l'École des femmes*. Il m'a cité aussi *La Comtesse d'Escarbagnas*" *(Memoires de Brossette sur Boileau)* [30]. Această mărturie nu poate fi bănuită. În *Critique de l'École des femmes* se discută faimosul *le* din *L'École de femmes*, care scandalizează o sumă de oameni, şi printre aceştia se distinge delicatul La Fontaine, indignat de „echivocele" lui Molière; iar în *La Comtesse d'Escarbagnas*, felul cum se ruşinează şi se supără contesa implică un joc de cuvinte şi idei (pe silaba *vi*) deplin aristofanic. Ce era dar pe atunci buna-cuviinţa literară şi în special cea teatrală? Stricteţea extremă în această privinţă era ea specific burgheză, şi Boileau reprezentă numai gustul acestei clase? Sau poate îi supără curat numai farsa şi paiaţeria, „le sac ridicule où Scapin l'enveloppe" [31], şi nicidecum ceea ce numim noi necuviinţă? Nu cumva faptul că nu putem da răspuns sigur acestor întrebări e un semn că societatea în care se năştea clasicismul era însăşi ea nesigură în privinţa acelor legi de estetică socială după care umbla,

şi că ea făcea cu atît mai mult vorbă de „bienséances" cu cît era mai puţin fixată asupra lor ?

Scarron, autor comic de moda veche a farsei pure, numeşte pe Molière „un buffon trop sérieux"[32]. E probabil că temeiul acestei glume este impresia pe care, în realitate, comedia nouă a lui Molière o făcea asupra generaţiei bătrîne. Iar Ludovic al XIV-lea, cît timp i-a plăcut teatrul, a rămas de partea celor vechi : rîdea din toată inima la glumele cele mai puţin „bienséantes", cu oarecare preferinţă poate pentru cele scatologice ; îi plăcea deosebit *La Jalousie du Barbouillé*, cea mai veche farsă păstrată de la Molière, cu obscenităţile ei într-o latinească mult prea lesne de înţeles, şi nu mai puţin *Don Japhet d'Arménie*, comedia lui Scarron cea atît de agrementată cu oale de noapte. Dar atunci de ce în toată epoca clasică literaţii, de la Boileau pînă la Voltaire, explică bufoneriile şi grosolăniile din Molière ca o concesie făcută „poporului", şi de ce nu pomenesc aceşti literaţi cu nici un preţ că regele, şi prin urmare curtenii, aveau întocmai acelaşi gust ca şi „poporul" ? Şi aici avem dar o curioasă neclaritate. Poate că burgezii cultivaţi, în numele cărora vorbeşte Boileau, se închideau într-o perplexitate respectuoasă şi mută faţă cu gustul regal, mulţumindu-se a păstra pentru dînşii idealul comediei serioase şi binecrescute ; regele rămîne în afară de orice clasare şi de orice discuţie ! Totuşi regele nu stătea la îndoială să se închine judecăţii lui Boileau în materie literară, şi categoric a făcut-o în privinţa lui Molière... Nehotărîrea şi nesiguranţa în privinţa comediei stăpînea şi pe stricţii burgezi. Să nu se uite, în sfîrşit, că oamenii aceia aveau respect superstiţios pentru separarea absolută a genurilor literare : o dată ce era admis din vechime că teatrul comic trebuia să facă glume pipărate — în estetica timpului dreptul de a face asemenea glume devenea numaidecît obligaţie, prin care avea să se caracterizeze genul şi să se deosebească preciz de alte genuri. Gustul timpului, al literaţilor cel puţin, se clătina între comedia-farsă, care se impunea prin tradiţie, şi aspiraţiile către comedia nobilă „terenţiană".

Prefacerea comediei fără perdea în comedie binecrescută pare să fi mers destul de încet în cursul marelui secol, deoarece încă la 1648 La Fontaine risca pe teatru farsa groasă de care am vorbit. Veacul eleganţelor începuse foarte modest în această privinţă. Istoricii literari (Lotheissen, *Geschichte der französischen Literatur im XVII Jahrhundert*, ed. 2-a, I, 1897, 344; Rigal, în Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature françaises*, IV, 1897, 248—9; Victor Fournel, *Le théâtre au XVII siècle*, 1892, 12; Petit de Julleville, *Le théâtre en France*, 1893, 138) [33] vorbesc cu mare scîrbă, şi numai în aluzii pudice, de comedia lui Mairet, *Les galanteries du duc d'Ossonne* [34]. Piesa îmi pare interesantă pentru istoria comediei şi a formării gustului clasic şi, fiindcă învăţaţii refuză să-i dea subiectul, îl povestesc aici numaidecît.

Spaniolul duce d'Ossuna, viceregele al Neapolului, iubeşte pe Emilie, soţia gelosului Paulin. Cu toată paza straşnică a bărbatului, femeia are un iubit, pe tînărul Camille. Se întîmplă tocmai că un om plătit de Paulin răneşte greu pe Camille; Paulin, temîndu-se de răzbunarea rudelor tînărului, caută scăpare la viceregele. D'Ossuna primeşte bucuros să-l apere, şi-l ascunde într-un palat afară din cetate. Rămasă singură, Emilia se mută la cumnata ei, Flavie. Viceregele se duce să stea de pîndă noaptea sub ferestrele acesteia. Pe o scară de mătase atîrnată de balcon, un bărbat coboară şi dispare. D'Ossuna, deşi încredinţat că un altul a fost mai norocos, rămîne să vadă ce se va întîmpla mai departe. Cel care coborîse se întoarce curînd. D'Ossuna urcă şi el pe urma lui şi descopere că omul cu scara era Emilia îmbrăcată în bărbat. Surprinsă astfel, ea mărturiseşte că iubeşte pe Camille şi că s-a deghizat ca să poată merge să-l vadă, acum cînd e aşa greu rănit; cu mare greutate a izbutit să se furişeze de lîngă cumnată, fiindcă Paulin poruncise Flaviei la plecare ca să ţină pe Emilia de scurt şi să doarmă cu dînsa. Dacă viceregele ar vrea să-i ia locul în pat, pentru ca să nu prindă de veste cumnata că lipseşte prea mult, Emilia ar pleca din nou să vegheze pe Camille. În glumă, ea îi spune că Flavia e o babă. D'Ossuna, cavaler desăvîrşit, re-

nunță la dragostea lui și, cu cea mai perfectă curtenie, primește să slujească pe Emilia. Astfel se ajunge la situația (în actul III) de care istoricii nu-și pot ierta să vorbească. Anume: Flavia se prefăcuse că dormea, și auzise tot ce vorbise Emilia cu d'Ossuna — și Flavia iubește de mult pe viceregele în tăcere și se explică astfel în monolog: „Voicy venir celuy dont les perfections / Sont le secret objet de tes affections. / Tu le vas recevoir jusque dedans ta couche, / Ce duc dont les attraits toucheraient une souche... / Quoy, je le sentiray couché dedans mes draps. / A deux doigts de ma bouche, et presque entre mes bras!... / Si belle occasion de contenter mes voeux / Mérite bien plutost qu'on la prenne aux cheveux... / Fais semblant de resver, et dans tes resveries / Mets force discours d'amoureuses furies, / Si propres à luy seul, qu'il ne puisse ignorer, / Qu'en songe pour le moins il te fait souspirer"[35]. Viceregele intră și monologhează: „Mon étique beauté qui ronfle là-dedans / A, possible, encor moins de cheveux que de dents... / Sa bouche est en-deçà; mets-toy fort en avant, / Dessus le bord du licht, de peur du mauvais vent... / Voilà bien des soupirs, encor il est croyable, / Qu'elle fait maintenant quelque songe effroyable; / Ou c'est que l'estomach indigeste et gasté / Luy cause à tous moments cette ventosité, / O, mes gants"[36] (se purtau pe atunci mănuși foarte parfumate)!... — Flavia suspină în somn. D'Ossuna se miră că glasul nu-i glas de bătrînă. Aduce o lumînare și — „o Dieu! se peut-il voir un visage plus beau?"[37] — Flavia se preface că se deșteaptă din somn speriată. D'Ossuna o liniștește: „Je cherche vostre amour, non pas vostre colère, / Et mettrois hors mon coeur indigne de mon seine, / S'il avoit pu loger un si lasche dessein. Puis est-il insolent qui ne mist bas les armes, / Devant la majesté de vos yeux pleins de charmes?"[38] Totuși, nu uită ce i-a promis Emiliei: „Je prends donc place au lict"[39]. Flavia protestează. D'Ossuna se justifică: a promis Emiliei să-i ție locul, Flavia îl poftește pe un fotoliu. Dar e prea frig în odaie: „Tout de bon je transis, de grâce, par pitié. / Donnez m'en seulement le quart de la moitié". Flavia: „Eh bien, je vous reçois, mais

à condition / que vous demeurerez dessus la couverture, / Pour me conter au vray toute ceste aventure, / Et ne ferez rien que ce qui me plaira." D'Ossuna : „Ouy, foy de cavalier". Flavia : Eh bien, on le verra ; / Sur vostre seule foy ma vertu se hazarde, / Mais n'entreprenez rien". D'Ossuna : „Madame, je n'ay garde" [40]. Aici tabloul se schimbă și apare iar casa văzută dinafară. („Icy les deux toiles se ferment et Emilie paroist dans la rue." [41]) Mai departe intriga se complică obișnuit și artificial. D'Ossuna vrea să aibă și pe Emilia, deosebit de Flavia, iar Camille se preface că iubește pe Flavia, ca să-și bată joc de familia lui Paulin. De aici se iscă gelozie între cumnate, certuri între Camille și Emilia. Cînd încurcătura e mai mare, d'Ossuna propune iertarea reciprocă și generală, și le promite că va ține pe Paulin la păstrare, departe de oraș, cît se va putea mai mult, dar cere ca familia să-i „plătească" acest serviciu. Flavia e gata să „plătească".

La sfîrșitul veacului trecut, Victor Fournel, un istoric literar deprins cu „libertățile" comediei vechi, se întreba cum a fost cu putință *vreodată* să se arate pe teatru o situație „tellement osée et présentée si crûment" [42]. Mirarea lui e exagerată. Poate că Fournel a trăit destul ca să vadă că dezbrăcarea și culcarea perechilor de îndrăgostiți, comentate prin dialog mai echivoc poate decît acel între d'Ossuna și Flavia, ajunsese la modă acum vreo douăzeci de ani pe unele teatre pariziene, în repertoriul de la Palais-Royal de pildă, și de acolo trecuse neapărat în multe teatre de comedie din alte țări. Toată buna burgezime europeană s-a amuzat de comediile cu dezbrăcat și culcat. Totuși, bătrînul actor Truffier, de la Comedia franceză, spunea nu demult (*Revue des Deux Mondes*, 15 iunie 1920) că Jules Claretie, directorul Comediei, refuză să anunțe *Le Cocu imaginaire* : „la pièce fait fuir le public, rien que par son titre" [43]. Și Truffier confirmă : „La public continue à bouder le mot *cocu*, tout comme au XVIII siècle" [44]. E sigur că același public care-i atît de sensibil la cuvîntul *cocu* aplaudă (sau aplauda cel puțin) pe teatru tineri în pijama și femei în cămașă. „Les bienséances"

nu s-au lămurit bine nici în veacul al XX-lea, cel puțin în ce privește comedia.

Piesa lui Mairet, jucată în 1632, a fost tipărită în 1636, avînd în frunte o *Epistolă* adresată lui Corneille, în care Mairet declară că, mulțumită comediei sale și altor cîteva, „les plus honnêtes femmes fréquentent maintenant l'Hotel de Bourgogne avec aussi peu de scrupule et de scandale qu'elles feraient celui du Luxembourg" [45]. Fiindcă Mairet trebuie să fi știut ce spune, înțelegem că pe vremea societății „prețioase" un autor comic putea fi încă liber de ceea ce spiritele emancipate au numit „le fausse pudeur" [46]. De altfel, în comedia lui Mairet nu se întîlnește nici un cuvînt necuviincios ; și mai puțin de zece ani înainte, Troterel scrisese și probabil jucase una în care sunt destule. Pe vremea aceea încă Voiture, unul din părinții grațiilor și elegantelor literare, tachina doamne delicate cu poezii care se intitulau, de pildă : „Sur unde dame dont la jupe fut retroussée en versant dans un carrosse à la campagne" [47]... Însă cum era mai tîrziu, pe cînd domnea, în sfîrșit, „eleganța perpetuă" ? În 1662, un marchiz de Langey se judeca cu soția pentru despărțenie, și magistrații hotărîse aplicarea unei foarte vechi proceduri : proba impotenței în fața unei comisii de judecători civili și bisericești, medici și moașe. Tallement des Réaux, anecdotistul atît de prețios pentru istoria lumii elegante de pe atunci, povestind procesul acela, spune : „On disait des ordures dans toutes les ruelles... Les anecdotes les plus grivoises, les mots les plus licencieux étaient entendus dans la société la plus polie ; les dames les plus prudes n'avaient aucune honte à s'en ocupper et, le jour où eut lieu la grande visite chez le lieutenant civil, Mesdames de Lavardin et de Sévigné, amies du lieutenant civil, étaient en carrosse à deux portes de là, où il alla les trouver ; apres, on les etendait rire du bout de la rue." [48]

În o „declarație" din 16 april 1644, Ludovic al XIII-lea spunea actorilor : „Faisons deffenses à tous comédiens de représenter aucunes actions malhonnêtes, ni d'user d'aucunes paroles lascives ou à double entente, qui puissent blesser l'honnêteté publique ; et ce,

sur peine d'être déclarés infâmes et autres peines qu'il y écherra"[49]. Însă lumea bună, şi probabil chiar „eles plus honnêtes femmes"[50], au păstrat încă destulă vreme o sensibilitate robustă, deoarece Donneau de Visé, omul saloanelor, cel care se scandalizase oficios în numele eleganţei cu ocazia *Şcoalei femeilor* (1662), publica în 1667 o farsă, *L'embarras de Godard ou l'accouchée*[51], în care o femeie se vaietă pe scenă în durerile naşterii, iar vecinele, servitorii şi moaşa o consolează cu vorbe popular pipărate.

Racine, „l'élégant Racine", cel totdeauna invocat ca autoritate supremă pentru „bienséance", joacă şi publică în 1668 *Les plaideurs*[52], unde aduce pe scenă nişte căţei destinaţi să dea ocazie următorului hemistih: „Ils ont pissé partout"[53] — cu replica (în numele căţeilor): „Monsieur, voyez nos larmes"[54]. Trebuie să credem că la data aceea verbul *pisser*, cel puţin avînd ca subiect căţei, era primit în bagajul comic al spectacolelor „les plus honnêtes"[55]. De altfel, Racine se declară foarte mulţumit în cugetul lui de om care ştie ce se cuvine: „je me sais quelque gré d'avoir réjoui le monde sans qu'il m'en ait coûté une seule de ces sales équivoques et de ces malhonnêtes plaisanteries qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains, et qui font retomber le théâtre dans la turpitude d'où quelques auteurs plus modestes l'avoient tiré"[56]. *Les plaideurs* a avut succes slab la Paris, dar a plăcut mult la Versailles: „on n'y fit point de scrupule de s'y réjouir; et ceaux qui avoient cru se déshonorer de rire à Paris furent peut-être obligés de rire à Versailles pour se faire honneur" (Racine, *Au lecteur*).[57] Din capul locului, Racine avusese ideea să scoată din *Viespile* lui Aristofan o farsă pentru trupa italienească, dar s-a întîmplat ca tocmai atunci vestitul Scaramouche să plece din Franţa. Prietenii au îndemnat pe Racine să facă o adevărată comedie, şi poetul n-a cedat uşor: „je leur dis que mon inclination ne me porteroit pas à prendre Aristophane pour modèle, si j'avois à faire une comédie; et que j'aimerois mieux imiter la régularité de Ménandre, et de Térence, que la liberté de Plaute et d'Aristophane"[58]. Era de aşteptat ca Racine să se hotă-

rască, în principiu și împreună cu toată lumea bună, pentru comedia nobilă, deși n-a rezistat ispitei de a scrie o adevărată farsă. Socotea el oare pe Molière printre autorii „mai cuviincioși" *(plus modestes)* care scoseseră teatrul din vechea turpitudine? Sau, mai probabil, se gîndea la comediile și tragicomediile lui Rotrou, ale lui Corneille, ale lui Quinault, unde se realiza tocmai terențianismul perfecționat în sensul gustului clasic pur? În textul primitiv al *Prețioaselor ridicule*, de exemplu, se găsea cuvîntul *soucoupe inférieure* (explicat de Somaize prin *chaise percée*[59], *Grand Dictionnaire des Précieuses*, I, pag. XLIV Livet); iar în *L'etourdi*, oala de noapte e întrebuințată, după veche rețetă, ca element de irezistibilă veselie în fața lumii bune. Actor crescut în sînul bufoneriilor, Molière nu putea doar renunța, el cel dintîi și absolut, metodei și spiritului farsei. Publicul era nehotărît, probabil deopotrivă nesincer și naiv, în afișarea unui gust excluziv pentru comedia pură și nobilă. Molière a satisfăcut, cu egal succes, gustul naiv pentru farsă, ca și pe cel afișat pentru Terențiu".

Ca și întreaga artă, comedia a cedat și ea, în sfîrșit, influenței moravurilor curente aduse din Italia și din Spania, a cedat educației celei nouă, născută din contra-reforma catolică și răspîndită prin școlile iezuitice, unde sunt crescuți mai toți literații timpului. Estetica nouă, ca și moravurile nouă — și acea estetică era, în multe puncte, un cod de bună-creștere — poartă pecete feminină: delicatețea și pudoarea doamnelor obține prerogative în întreaga viață artistică. Aristofan și farsa nerușinată sunt de acum sortite să rămîie literatură specific masculină și mai mult sau mai puțin secretă.

„On trouvoit une si grande délicatesse dans le comédies nouvelles et tous les autres ouvrages en vers et en prose qui venoient de Madrid, que Madame de Sablé avoit conçu une haute idée de la galanterie que les Espagnols avoient apprise des Mores"[60], spunea doamna de Motteville, încă pe la începutul vîrstei clasice, despre ilustra ei contemporană, și ar fi putut, desigur, spune tot astfel despre multe doamne nobile din timpul Frondei. Acea „grande délicatesse" a comediilor spa-



C-da 5650 coala 21

niole a inspirat pe Corneille, și fără îndoială el a fost acel care a făcut începutul esteticii nouă în teatrul comic francez. Cînd Voltaire spune despre *Le Menteur* (*Comentaire sur Corneille*, 1764) : „ce n'est qu'une traduction ; mais c'est probablement à cette traduction que nous devons Molière" [61] — el formulează elementar și logic punctul de vedere al clasicismului consecvent.

★

Proaspăt familiarizat cu poezia secolului al XVI-lea, Sainte-Beuve scria (în *Le Globe*, 15 septembrie 1827) : „On ne porterait de Molière qu'un jugement imparfait et hasardé, si on l'isolait des vieux écrivains français auxquels il reprenait son bien sans façon, depuis Rabelais et Larivey jusqu'à Tabarin et Cyrano de Bergerac" [62]. Iar mai tîrziu (ianuarie 1835) el amplifică această caracterizare așezînd pe Molière între geniile „hors de ligne et dont le caractère est l'universalité — Shakespeare, Cervantes, Rabelais — génies rares, qui gardent le collier franc, les coudées franches... dégagés des entraves ingénieuses... et tiennent le milieu entre la poésie des époques primitives et celles des siècles cultivés" [63]. La sfîrșitul veacului trecut, și după ce învățatul Alessandro d'Ancona (*Origini del teatro italiano*, 1891) recunoscuse că unui străin, lui Molière, îi revine meritul de a fi dat valoare vechii comedii italiene, profesorul Gustave Lanson (*Revue de Paris*, mai 1901) și, în același timp, dar independent de dînsul, profesorul Eugène Rigal (curs la Universitatea din Montpellier, 1901-2 ; v. Rigal, *Molière*, 1908, I, pag. V—VI) au precizat judecata lui Sainte-Beuve prin formula : „la comédie de Molière relève de la farce" [64] (Lanson), formulă care vrea parcă să nege ideile clasiciste asupra lui Molière. Pentru a pune de acord pe acest poet, considerat ca geniu al farsei, cu gustul timpului, Lanson scrie astfel despre publicul care cerea acest fel de teatru : „...Qu'on lise Tallemant, on ne s'étonnera plus. La délicatesse est *dans le mécanisme intellectuel et dans la surface des manières* (!) : le tempérament est robuste, ardent, grossier largement, rudement jovial, d'une ga-

ieté sans mièvrerie, où la sensation physique et même animale a encore une forte part" (*Histoire de la littérature française*, ed. 12, pag. 512).[65] Istoricii literari francezi atribuie societății care a dat naștere artei clasice, foarte comod și generos, superioritățile cele mai variate : această societate e cînd admirabil unică prin delicatețea ei supremă și o sensibilitate rară față de tot ce pare să atingă cît de puțin bunul ton și pudoarea elegantă, cînd se distinge printr-un „naturalism" de cea mai strălucită vigoare. E o situație pe care o lămuresc, cred, unele mărturii adunate mai sus : societatea aceea afișa „les bienséances", le adora chiar, dar îi era natural să dea pe delături de dînsele. Delicatețile în maniere și în artă erau încă fenomen nou și puțin stabil. Același La Fontaine scrie farse sau chiar povești obscene și se scandalizează ca o guvernantă de „libertățile" lui Molière ; iar ceea ce în cazul lui La Fontaine e cu deosebire prețios e obscenitatea deghizată, servită în aluzii și cu ton de răsfăț delicat ; căci, desigur, stilul *Poveștilor* lui este cel mai curios marafet pe care l-a putut produce spiritul și gustul clasicist. „Les bienséances" erau foarte scrupulos reclamate în principiu ; și tocmai enunțarea lor cu exces și *în chip conștient* hotărăște fizionomia publicului care petrecea cu farse, dar cerea comedie nobilă.

Desigur, nu lipsesc exemple care să arate că Molière revine la farsă în orice ocazie, sau fără ocazie chiar, și acei care țin să-l lege aproape excluziv de dînsa le-au scos la iveală și discutat de ajuns. Nu trebuie uitat însă că în opera lui există energic tendința de a nega farsa. Actor și director de teatru, artistul acesta trebuia să ia seama la tot ce cerea publicul, și regelui îi plăceau fără îndoială farsele, însă burghezii cultivați și lumea influențată de dînșii cereau altceva, chiar dacă, în fond, tot farsa îi mulțumea mai bine. Un literat trata pe Molière de bufon „serios". Regele vedea probabil în el un bun aranjor de farse, și de aceea poate s-a mirat cînd Boileau i-a spus că actorul acela e cel mai mare scriitor al vremii. Iar această mare laudă din partea clasicismului perfect și definitiv desigur nu se adresa bufonului. Rivalii, în sfîrșit, ca

Donneau de Visé sau Boursault, îl acuză că degradează teatrul prin farsă, şi s-ar putea ca Racine să fi gîndit ca dînşii.

Lui Molière farsa i-a servit ca izvor pentru tehnica rîsului; ea i-a fost sertarul cu unelte moştenite din vechi. Erau singurele existente. Rîsul uşor sau zîmbetul adus prin cuvinte de spirit încă nu sunt în domeniul lui decît doar în slabă măsură şi întîmplătoare. Cînd făcea teatru „clasic", adică *psihologie* de caractere şi moravuri, el renunţa la inovaţii tehnice — se poate zice: la orice tehnică specific teatrală, şi de aceea l-au acuzat, de la început, criticii şi publicul că nu ştie să lege intrigi şi să găsească deznodăminte. Molière, însă, avea acum de făcut ceva cu totul nou: să schiţeze caractere, şi nu se mai preocupa de probleme tehnice, ci prezenta acest nou material într-o formă simplă şi întrucîtva brută, supunîndu-se numai unor cerinţe generale ale gustului clasic.

*

În o scrisoare mult citată (mai 1695), diletantul Maucroix felicită pe bunul său prieten Boileau pentru măiastra lui versificaţie şi adaugă, ca să arate greutatea cu care trebuie să lupte poetul francez: „quand des Grecs et les Latins avaient fait un vers, ce vers demeurait; mais pour nous ce n'est rien que de faire un vers, il en faut faire deux; et que le second ne praisse pas fait pour tenir compagnie au premier" [66]. Comentînd această scrisoare, Brossete, celălalt intim şi admirator al lui Boileau, spune că acest maestru scrupulos compunea de obicei al doilea vers din perechea alexandrină înaintea celui dintîi. Această pereche este un ciudat efect al principiului clasic de ordine şi simetrie aplicat la vers. Gîndirea trebuie împărţită regulat şi frumos tot în cîte două rînduri de cuvinte; fiecare rînd trebuie să cuprindă o propoziţie sau un membru de propoziţie cît se poate de independent; iar amîndouă rîndurile trebuie să se lege într-un înţeles total. E un joc de răbdare foarte ingenios, deşi simplu şi cam uniform. Voltaire, adorator general, dar şi *enfant terrible* al religiei clasiciste, a rezumat odată astfel caracterul a-

cestei versificații *(Epître 115, Au roi de Chine, sur son recueil de vers qu'il a fait imprimer)* : „Ton peuple est-il soumis à cette loi si dure / Qui veut qu'avec six pieds d'une égale mesure, / De deux alexandrins côte a côte marchant, / L'un serve pour la rime et l'autre pour le sens ? / Si bien que sans rien perdre, en bravant cet usage, / On pourrait retrancher la moitié d'un ouvrage." [67]

E de înțeles că orice meșteșug, chiar acel de a scrie rîndul al doilea înaintea celui întîi, nu poate modifica decît puțin și sporadic fatalitatea efectelor unui asemenea aparat de ortopedie literară. Tehnica alexandrinului clasic impune diluarea cuprinsului intelectual, oricare ar fi el. În cursul vremilor, poeții s-au căznit, se înțelege, a lărgi sau a rupe acest corset rigid și bizar ; și de cînd reacțiunea burgheză, națională și, cum se zice, „latină", a hotărît reabilitarea și impunerea clasicismului în bloc, este lege, pentru criticii și istoricii literari francezi, să admire cu elegant delir maleabilitatea infinită a versului clasic, aptitudinea lui de a servi orice intenție, de a se potrivi perfect pe orice substrat poetic. Este voie, cred, să judecăm că astfel de elogii, cheltuite cu zel apologetic, nu sunt decît exagerări pioase. Maleabilitatea fără margini, de altfel, ar fi o valoare suspectă, și ar arăta doar indiferența extraordinară, dacă nu cumva insensibilitatea muzicală care a făcut posibil sistemul ; ar scoate deci încă mai mult la iveală prozaismul originar al acelei forme de vers. Perechea de alexandrini este o excelentă formă mnemotehnică, ca dinadins făcută pentru sentințe și maxime și legarea lor prin dezvoltări analitice, ceea ce imprimă „poeziei" clasice acel caracter normal didactic pe care nu i-l mai neagă astăzi nici chiar fanaticii desăvîrșiți.

Alexandrinul a putut servi lui Mairet sau lui Scarron în comedii fără „bienséances" și fără intenții preciz moralizante, dar trebuia totuși să fie mai la locul său în comedia binecrescută și instructivă. La Molière, alexandrinul și comedia nobilă sunt nedezlipiți.

Învățatul Maurice Souriau *(L'Evolution du vers français au 17-e siècle* [68], 1893, pag. 312 și urm.), cu inima

împărțită între adorația școlară pentru clasicismul total și dorința modernă de a justifica „libertățile" lui Molière, e silit să constate „des faiblesses" cînd cercetează umpluturile („les chevilles") în versificația marelui comic; dar nu se îndură să nu găsească această minunată atenuare, care neagă aproape concesiunea scăpată mai sus: „nous trouvons chez Molière des vers-chevilles qui sont aussi beaux, plus beaux même quelquefois que le vers primordial... Il est constant que, forcé souvent par la rime d'écrire deux lignes là où en prose il n'en aurait mis qu'une, le poète est obligé de s'ingénier et de trouver soit une idée, soit une image en plus. Ce n'est pas des images qu'il faut chercher dans Molière, poète peu plastique; mais les idées gagnent chez lui à être ainsi renforcées par un second vers." [69] Și compară asemenea versuri cu umpluturile-frumuseți pe care de mult încă le semnalase Théodore de Banville la Victor Hugo. Îmi pare însă că, tocmai din contră, „umplutura" — dacă mai e atunci umplutură — se simte mult mai puțin la romanticul care, din principiu, vrea efect pitoresc, decît în stilul clasic, intelectualist și abstract: conciziunea se impune ca lege absolută în cazul din urmă, și în formulări abstracte umplutura ofensează esențial atenția. Exemple speciale de asemenea frumuseți se văd, după părerea lui Souriau, în versuri ca aceste: „Et qu'après cet éclat, *qu'un noble coeur abhorre,* / Il peut m'être permis de vous aimer encore; / — Enfin, *quoi qu'il en soit, et sur quoi qu'on se fonde,* / Vous trouvez des raisons pour souffrir tout le monde" (*Le Misanthrope,* II$^2$; V$^4$) [70]. Dar nu mi se pare că sentimentul lui Souriau se impune imediat. Mai sus, după ce făcuse o grabnică evaluare a umpluturilor în versurile actului întîi din *Mizantropul* și găsise un procent foarte ușurel — ceva mai puțin de 2 la sută — declară că există un mijloc mai sigur, dar cam eroic, de a verifica lucrul: să se facă statistica pentru toate versurile lui Molière; crede însă că rezultatul n-ar plăti munca, deoarece „ce qui est cheville pour l'une est quelquefois beauté, pour l'autre" [71]. În adevăr, exemplele de frumuseți ale lui Souriau îmi par mie, de exemplu, și desigur și altora, foarte stranii. El dă imediat

alături, ca exemplu de umplutură „excelentă", aceste versuri din Regnard: „Mon nom est Toutabas, vicomte de la Case, / Et votre serviteur, pour terminer ma phrase" [72]. Apropierea e curioasă: versurile lui Regnard caracterizează eminent, sunt ironic pompoase și humoristice, și face parte semnificativ și splendid din persoana care le rostește. Lui Souriau i se pare însă că și *quoiqu'il en soit, et sur quoi qu'on se fonde,* sau (cet éclat) *qu'un coeur abhore* sunt de aceeași putere... Există, desigur, grade și feluri de admirație misterioase, ca și unele amoruri inexplicabile.

Wilhelm Schlegel *(Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* [73], ed. II, Heidelberg 1817, t. II, pag. 225) face observația ageră, probabil și malițioasă, că alexandrinul, cu totul nepotrivit patosului tragic, este tocmai foarte la locul său în comedie: „es ist an sich schon drollig ein seiner Natur nach so symmetrisches Syllbenmass, sich den vertraulichen Wendungen des Gesprächs anschmiegen zu hören" [74]. Așa ar fi dacă acea *Drolligkeit* [75] pe care a simțit-o atît de bine Schlegel în „simetria" extremă a versului francez, ar ieși totdeauna la iveală; obișnuit însă, versul acesta transpiră simplă monotonie și se învăluie tot în ea. În așa-numitul *dialogue coupé* sau *antithétique* [76], pe care Molière l-a primit o dată cu tot aparatul clasic, și unde vorbitorii își răspund numai cu cîte un vers sau un hemistih, comicăria metrică de care vorbea Schlegel e în adevăr pusă în valoare; dar întreținerea acestei forme e un episod relativ rar în uzul dramatic al alexandrinului. Punctul de vedere strict clasic îl exprimă, și aici, tot Voltaire: „dans les grandes pièces remplies de portraits, de maximes et de récits et dont les personnages ont des caractères nettement dessinés, telles que le *Misanthrope,* le *Tartuffe, l'École des femmes,* celle des *maris, les Femmes savantes* — les vers me paraissent absolument nécesaires; et j'ai toujours été de l'avis de Michel Montaigne, qui dit que la sentence pressé au pieds nombreux de la poésie, s'élance bien plus brusquement et me fiert d'une plus vifve secousse" [77]. E greu de arătat mai complet spiritul didactic al clasicismului decît se vede în această mărturisire a lui Vol-

taire... Din păcate, Molière era silit să lucreze repede, așa încît Boileau nu era deloc mulțumit de alexandrinii lui și voia mai bine să-l vadă rămînînd la simpla proză. Iar Fénelon, pe care în general îl supăra monotonia versului francez, preferă și el pe Molière în proză; îl admite, în tot cazul, mai degrabă în versurile „neregulate" din *Amphytrion* decît în uniformitatea incurabilă a versului obișnuit.

Cea dintîi comedie în versuri, *L'Étourdi* [78], e scoasă aproape pe de-a-ntregul din *L'innavertito* al lui Niccolò Barbieri, așa încît, privind alături proza italianului și versurile franceze, se vede numaidecît cum alexandrinul lungește, umflă și solemnizează dialogul simplu și scurt, potrivit unei comedii care nu-i pornită pe înalte înțelepciuni, nici pe adînci subtilități. Lélie, tînărul *étourdi*, începe jocul și *enunță* monologînd: „Hé, bien! Léandre, hé bien! il faudra contester"; și *dezvoltă* subiectul: „Nous verrons de nous deux qui pourra l'emporter; / Qui dans nos soins communs pour ce jeune miracle, / Aux voeux de son rival portera plus d'obstacle: / Préparez vos efforts, et vous défendez bien, / Sûr que de mon côte je n'épargnerai rien" [79]. Barbieri începe cu un dialog între cei doi rivali, viu și pitoresc; nu face expunerea printr-o serie de definiții, ci mersul comediei e numai sugerat, nu *propus*, ca enunțul unei probleme. Valetul Mascarille vorbește în generalități moralizatoare: „Quand nous faisons besoin, nous autres misérables, / Nous sommes les chéris et les incomparables; / Et dans un autre temps, dès le moindre couroux, / Nous sommes les coquins qu'il faut rouer de coups" [80]. Cu alexandrinul pătrund numaidecît în comedie zicerile nobile care, în mare parte, sunt cuvinte consacrate rimei: objet („enflammé d'un objet qui n'a point de défant; objet dont vous recevez les lois, objet qui vous tient dans ses fers") appas, trépas, hymen, feux, voeux, flamme [81] — și care, drept vorbind, fac parte din materialul tragic; și nu se pare că în intenția poetului și înaintea publicului ele făceau efect de parodie, așa cum riscă ușor să facă în ochii noștri de astăzi. Desigur, nu-i parodie această pompoasă perifrază pe care o exclamă Mascarille, exasperat de prostia

neverosimilă a lui Lélie: „Voilá la récompense de vos *brusques erreurs*, de vos *impatiences*"[82]; sau lungile analize și motivări ale valetului și stăpînului la începutul actului al doilea. Monologul cu care se deschide actul al III-lea începe în stil de epistolă literară („Taisez-vous, ma bonté, cessez votre entretien..." [83]), acel din scena VII a aceluiași act, povestirile dezvoltate obositor în prima scenă din actul IV, istoria în optzeci de versuri (actul V, scena 14), care aduce deznodămîntul, ca și scenele galante și nobile între îndrăgostiți erau în mintea publicului de atunci elemente oarecum material legate de sistemul versului sentențios, explicator și instructiv. Verificarea se poate continua în piesa care urmează îndată, *Le dépit amoureux*: dezvoltările teoretice ale lui Eraste (I, 1: „souvent d'un faux espoir un amant est nourri... Lorsque par les rebuts une âme est détachée" [84]), inclusiv replica lui Gros-René, sau discursul aceluiași Eraste (IV, 2: „Quoi! le premier transport" [85]) arată, dacă luăm seama la inutilitatea nenorocită și fastidioasă a versurilor pereche, în ce greutăți se încurcă Molière cînd vrea, servindu-se de alexandrin, să povestească intrigile complicate pe care le împrumuta din tehnica unui alt teatru, și drept vorbind imposibile în poezia și în noul sistem dramatic francez.

În *Le cocu imaginaire*[86], alexandrinul și efectele lui diluante sunt stăpînite de puterea acțiunii și de pornirea comică, viguroasă și curată, care dă la o parte maximele cu dezvoltările lor antidramatice. Cazul aduce o prețioasă confirmare prin negativ: alexandrinul se anulează aici în neutralitatea lui prozaică, reintră deci în funcțiunea ce i se cuvine mai bine în poezia comună. În *Les fâcheux*[87], valoarea didactică a versului clasic apare în plin curs. Tehnica acestei comedii este cu deosebire semnificativă pentru trecerea lui Molière la comedia binecrescută: defilarea de portrete literare, în maniera epistolelor satirice, înșirate cu dispreț total pentru naturalul situațiilor, asemănătoare prezentării tipurilor în *Mizantropul*, nu-i o simplă moștenire transpusă din metoda farsei, ci corespunde adînc gustului clasic, care vrea portrete și aforisme psihologice.

Cei curioşi de mai multe exemple în care să se vadă pătrunderea stilului clasic în comedie se vor mulţumi, cred, citind în *École des maris* expunerea abstractă şi teorematică (I, 1 : „que chacun de nous vive... Mon dieu, chacun raisonne et fait comme il lui plaît" [88]), teoriile liberale asupra educaţiei pe care le dezvoltă Ariste şi mai pe urmă (sc. 6) Ergaste, sau explicaţiile bogate pe care le dă Izabela despre sentimentele ei (II, 14 ; III, 2) ; în *Ecole des femmes* lungul referat al lui Arnolphe (I, 1), cu obiecţiile tot atît de lungi ale lui Chrysale, iar puţin mai departe stilul explicativ în care Arnolphe îşi face darea de seamă despre suferinţele lui de bătrîn îndrăgostit, sau portretarea tinerilor eleganţi (III, 1), inutilă în urma moralizării pe care Arnolphe o aplicase de curînd tinerei fete, sau monologul atît de teoretic al lui Arnolphe (cu concluzia în regulă : „voilà de nos Français l'ordinaire défaut" [89], III, 3), şi generalităţile asupra dragostei debitate de Horace (III, 4), în sfîrşit, cele şaizeci de versuri fade şi de prisos cu care Arnolphe sfîrşeşte actul al treilea şi începe pe al patrulea, şi iarăşi un monolog de consideraţii generale (IV, 7) plus un discurs de alte generalităţi contrarii (66 de versuri) ale lui Chrysale, povestirea ternă a lui Horace (IV, 2 ; 64 de versuri), şi autoanalizele lui Arnolphe în plină criză sentimentală, VI, 5 : „Ce mot et ce regard détourne ma colère [90]...

O adevărată curiozitate îmi pare stilul unei comedii, altfel puţin respectuoase de regulile clasiciste, *Don Juan :* este ca o caricatură a raţionalităţii insipide, o parodie hiperbolică a practicismului clasic. Discursul lui Don Louis, IV, 6 ; referatul Donei Elvira din partea lui Dumnezeu : „oui, Don Juan, ce même ciel qui m'a touché le coeur, m'a inspiré de vous venir trouver et de vous dire de sa part" [91], IV, 9 ; dizertaţia lui Don Juan despre ipocrizie, V, 2, — sunt exemple în care neutralitatea vorbirii clasice se concentrează în proporţii enorme.

Poate mai izbitoare decît oriunde apar, distribuite în faimoasele versuri „libere", de care s-au entuziasmat două veacuri şi mai bine de public şi critici clasicişti, deliberările, dizertaţiile, analizele şi dările de seamă din

*Amphytrion* (I, 2 — „Sosie : S'avisa-t-on jamais d'une chose pareille... ; I, 3 — Alcmène: je prends, Amphytrion, grande part à ta glorie... ; Jupiter : Ah ! ce que j'ai pour vous... Cet amant de vos voeux jaloux... Dans le scrupule enfin dont il est combattu... ; II, 6 — Alcmène : Ah, c'est cela dont je suis offensée... Jupiter : Eh bien, puisque vous le voulez... ; III, 1 — Amphytrion : Oui, sons doute, le sort tout exprès me le cache, și II, 3 : Ah, quel étrange coup m'a-t-il porté dans l'âme !" [92]) cu teribilul lor lirism de proces-verbal.

În cele trei mari comedii, *Mizantropul, Tartuffe, Les femmes savantes*, clasicismele înverșunate (în *Mizantropul*, de exemplu, vestita tiradă a Eliantei despre orbirea îndrăgostiților, II, 5, și scena portretelor ; în *Tartuffe*, conferința lui Cléante, I, 6, 85 de versuri care se continuă cu alte 22 în actul V, scena I ; în *Les femmes savantes*, apostrofa lui Chrysale, II, 7, duetele și terțetele de dragoste atît de frumos raționalizată, I, 2, 3 ; IV, 2) se topesc la prima vedere în tonul general al poemului, dar nu sunt mai puțin caracteristice pentru obligațiile tehnice impuse de publicul și de teoricienii comediei nobile. Molière a fost robul teatrului : abia dăduse *Prețioasele ridicule*, cînd s-a apucat să compuie pe *Don Garcie*, un fel de tragicomedie galant-sentimentală, în care el se pleacă în mod surprinzător ideilor „précieuses" din romanele pe atunci la modă.

Despre comediile în versuri, Faguet (*Histoire de la littérature française*, II, 128, și *Le XVII-e siècle*, p. 293) riscă rezerve de felul acesta : „un peu trop oratoire peut-être — un peu de redondance et quelque rhétorique" [93] ; iar Rigal (*Molière*, II, 173), după ce laudă proza din *L'Avare*, adaugă : „par endroits cette prose est trop rythmée et trop poétique, par endroits aussi elle est lourde, enchevétrée" [94]. Aceste constatări se lămuresc, cred, tocmai prin faptul că Molière trebuia să fabrice în grabă comedii în ton nobil.

Terențiu poate scrie scurt (*Andria*, I, 5) : „Abi cito, et suspende te" ; alexandrinul e obligat să lungească : „Va vitement chercher un licou pour te pendre" (*Le Dépit amoureux* [95], V, 1). Obscuritatea versurilor 369 și următoare din această comedie (II, 1) vor să explice

comentatorii (*Oeuvres* de Molière, éd. Despois-Mesnard I, 428) prin aceea că intriga însăşi e obscură. Nu-i cumva mai mult de vină rigiditatea alexandrinului, impropriu pentru detalii concrete şi bogate, şi atît de potrivit pentru generalităţi simple? Poezia italianului (*L'Interesse* al lui Niccolò Secchi) spune simplu şi direct despre gelozie: „Giudicai sempre in amor esser gran fallo il mostrarsi geloso, et ho per prova veduto molti che hanno posto in gratia alle loro donne i suoi rivali, di che elle non ne facevano prima stima alcuna e forsi non gli conescevano solamente con mostrarsi gelosi: perché col scoprire il sospetto davano alle loro donne occasione di pensar che qualche buona parte o rara qualità fosse nel giovine rivale, che conosciuta dallo amante lo riducesse a dir mal di lui, e a sospettare, e mettergli il cervello a partito"[96]; de aici obligaţiile alexandrinului silesc pe poetul francez să scoată o lecţie în regulă, cu enunţarea ideii, diluată în patru versuri („En effet tu dis bien, voilà comme il faut être: / Jamais de ses soupçons qu'un jaloux fait paroître! / Tout le fruit qu'on en cueille est de se mettre mal, /, Et d'avancer par là des desseins d'un rival"[97]), după care urmează argumentaţia ţinută numai în generalităţi („Au mérite souvent de qui l'éclat vous blesse / Vos chagrins vont ouvrir les yeux d'une maîtresse; / Et j'en sais tel qui doit son destin le plus doux / Aux soins trop inquiets de son rival jaloux"[98]); şi, în sfîrşit, concluzia de o claritate care ofensează deopotrivă persoana intelectuală a celui apostrofat, ca şi pe a cititorului („Enfin, *quoi qu'il ent soit* (!), temoigner de l'ombrage, / C'est jouer en amour un mauvais personnage, / Et se rendre, après tout misérable à crédit: / Cela, seigneur Eraste, *en passant* (!!) vous soit dit"[99]).

Cît priveşte *regulile* teatrului clasic, cum era de aşteptat, Molière, deşi în teorie nu le arată mare evlavie, le-a respectat, în cele trei comedii mari propriu-zis clasice nu mai puţin decît Racine.

În operele literare vechi, ceea ce supără înainte de toate e lungimea vorbei. Se poate zice că acesta e semnul cel mai sigur al învechirii. Mişcarea sufletului şi spiritului celor vechi are un tempo prea lent pentru

noi. Astfel se naşte impresia specifică de gol în formele literare învechite. Această particularitate e ceea ce ni le face străine de la prima vedere, cîteodată chiar stranii. Impresia aceasta de lungime şi de gol se nuanţează felurit după epoci, după locuri şi după genuri. Pentru oamenii de pe vremea lui Socrat şi Platon, felul de raţionament ticăit, cu ecouri cvasi papagaliceşti, era probabil o desfătare nouă şi intensă. Îmi închipui că pe oricare cititor de astăzi, sincer şi cu mintea trează, procedarea aceasta îl exasperează aproape ca o manie. Vorbirea platonică face pe unelocuri să te gîndeşti la vreo curioasă conversaţie într-o casă de sănătate, sau poate, cîteodată, la o şcoală pentru copii cu creierul slab dezvoltat. Sentimentul de lungime, de ţinere sau învîrtire în loc, pe care-l provoacă stilul poeziei clasiciste franceze, considerate în efectele cele mai complete ale tehnicii alexandrinului, sufere o ciudată complicaţie prin aparenţa de concizie pe care o produce acest vers. În tendinţa lui fundamentală de a tăia necontenit gîndirea în bucăţele scurte, egale şi simetrice, alexandrinul pare să promită vorbă aforistic lapidară; însă perechile de versuri, indisolubile şi perpetue, cu mişcările lor pendulare, implică o repetare sau o variare fără progres a acelor bucăţele de gîndire. Şi fiindcă acest vers, ca şi spiritul din care s-a format, este din natură didactic şi practic, iar pe de altă parte teatrul francez a voit din ce în ce mai mult scurtarea şi iuţirea acţiunii, impresia de lungime şi de gol a vorbirii clasice sporeşte cu o adevărată rafinare. Vorbirea clasicistă vrea să pară uscată şi conciz informativă, şi este eminent repetitoare şi diluantă. De aici veneau, cred, greutăţile de care s-au lovit naturile mai puţin disciplinabile, Corneille şi Molière, de exemplu, cînd li s-a impus această structură stilistică, şi înţelegem de ce clasiciştii puri aveau ocazie să-i scuze de obscuritate şi galimatias.

Molière a făcut şi teatru amuzant de modă veche, şi teatru moralistic şi moralizant, nobil şi „bienséant", cum cerea lumea nouă, adică burgezimea crescută de iezuiţi şi saloanele care cultivau eleganţa importată nu prea de mult din Italia şi Spania; dar un stil nou spe-

cific comic n-a ajuns să realizeze. El s-a oprit în loc, ostenindu-se ca să îmbrace cu orice preț vechile paiațerii în toga clasicistă. La un stil nou a ajuns, strict vorbind, abia Beaumarchais, introducătorul „spiritului" în teatru, acest nou mijloc de a reface comedia amuzantă.

Brunetière (*Manuel de l'histoire de la littérature française*, pag. 154), pe urmele lui Voltaire, taxează de „comédie réjouissante" [100] *Scrisorile provinciale* ale lui Pascal, și crede că ele „au deschis ochii" satiricului Boileau și comicului Molière. Se poate; dar polemica satirică și moralizantă încă nu formează un stil propriu de comedie.

În altă direcție s-ar putea restrînge, cred, părerea lui Sainte-Beuve, care așează pe Molière în grupa Rabelais-Shakespeare-Cervantes. Molière, ca toți cei din vremea lui, a fost legat cu exces de societatea în care trăia; el e închis în problemele societății franceze din timpul său, ceea ce Brunetière a exprimat exact, deși indirect, zicînd că „filozofia" lui Molière este limitat burgeză. Se poate presupune că singur, între toți cei mari din vremea lui, avea în el acea putere și libertate poetică la care se gîndește Sainte-Beuve. Totuși, mai tare a fost capacul clasicismului local. Cît de ciudat e înăbușită și stinsă, în *Don Juan*, poezia modelului spaniol, și ce desăvîrșit cuminte și burgeză apare nebunia domnului Jourdain alături cu delirul superb de „conte bleu" [101] al lui Malvolio!

*Viața românească*, nr. 11, 1926, p. 145—166. *Pentru arta literară*, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1934.

## IBSEN ŞI DIVERSELE CHESTIUNI

„Vă rog să nu uitaţi că ideile aruncate de mine pe hîrtie nu sunt ale mele, nici în privinţa formei nici în privinţa conţinutului; sunt ideile acelor personaje ale mele care le rostesc" — scrie Ibsen, în 19 februarie 1899, lui Ossip-Lourié.

Însă Ossip-Lourié era om de idei, şi a făcut despre „Filozofia socială în teatrul lui Ibsen" o cărticică generoasă, plină de clarităţi impecabile. De exemplu: „Ibsen, în teatrul său, face procesul societăţii actuale. Brand este încarnarea puterii şi a voinţei. Să nu uităm că Nora nu-i decît o idee, un Simbol revoluţionar. Ce este societatea, dacă nu colectivitatea indivizilor? Totul este defectuos, fiindcă părţile sale sunt stricate. Societatea e rea, fiindcă individul e viciat. Răul este în societate, pentru că a fost mai întîi în individ. Filozofia nu există şi nu se dezvoltă decît în spiritul omului. Oricare ar fi greşelile care se găsesc în opera lui Ibsen, ca şi în opera oricărui alt scriitor, impresia generală este mare şi adîncă." Iar la sfîrşit exclamă: „Să lucrăm!".

Un imperativ. Cartea este, cum se vede, o carte bună. Este, pe deasupra, şi realizarea deplină a unui model spre care se îndreaptă, pare că, toate încercările de a scoate filozofie, morală sau altfel, din scrisul poeţilor. Ossip-Lourié merită să devie ilustru; dacă nu a devenit cumva. Ilustru, în legătură cu Ibsen.

Așa era pe atunci, cînd a ieșit Ibsen întîi în vileagul cel mare: lumea plină de chestiuni. Chestiunea femeii; chestiunea copilului; chestiunea divorțului; chestiunea dragostei libere; chestiunea statului, a individului, a națiunii, a claselor sociale. Astfel, plină de chestiuni, lumea a luat pe Ibsen drept autor de broșuri feministe, anarhiste, socialiste. O glorioasă sufragetă, încarnată într-un individ de sex odios.

Cum era de așteptat, regizorii și actorii împreună cu publicul, cum l-au văzut, l-au însemnat la rubrica lui Alexandru Dumas-fiul. Pînă astăzi, în țările latine, oamenii scenei obișnuiți țipă, tremură, umflă, miorlăie textul lui Ibsen așa cum au apucat de la acel prestigios procuror de teatru și de la concurenții săi, francezi sau de alt neam.

Alexandru Dumas-fiul era mare iubitor de claritate și a scris o sumă de lungi introduceri pentru a explica tendințele morale îmbrăcate în dramele sale; ceea ce-i o mare binefacere pentru public, pentru critici și pentru actori. Sau chiar mai mult decît o binefacere: un adevărat răsfăț. Publicul, criticii și actorii au rămas niște copii stricați ai lui Dumas-fiul, nărăviți să se joace cu filozofia la teatru. În această privință Ossip-Lourié a fost un copil exemplar. A fost un școlar model; a studiat pe Ibsen metodic, descompunînd opera, întîi:

După categorii sociale: 1) cler, 2) politicieni, 3) capitaliști, 4) presă, 5) familie, 6) tînăra generație;

al doilea:

După idei: 1) regenerare individuală și socială, prin 2) Adevăr și Lumină, 3) Voință, Acțiune, Libertate, Dreptate, 4) Principiul că nu individul, ci familia formează unitatea socială, 5) Emanciparea femeii, căsătoria liberă, societatea nouă. — Și Concluziune.

Așa se procedează cu autorii pentru școală, începînd cu Homer, zeii lui Homer, familia lui Homer, geografia, armele lui Homer. La autorii antici nu se poate pune atîta inimă ca la acești moderni, de care depinde regenerarea noastră, a copiilor și a nepoților.

Ossip-Lourié are mare dar de a alege citate clare. Pe socialiști îi îmbărbătează cu vorbe puternice din *Brand*: „Cine vrea să învingă, nu trebuie să cedeze".

Cărţile utile în care se vorbeşte de zei, de geografia şi de armele lui Homer au caracter de curs gimnazial. Aceasta se ştie. De ce nu s-a observat că acele unde se tratează despre ideile din poeţii moderni au caracter de curs de seară?

*

Oricît de sigur şi de mulţumit este Ossip-Lourié de simplicitatea luminoasă a ideilor cu care lucra, el simte cîteodată vagi nedumeriri.

Începe cu hotărîre: „scrierile lui Ibsen nu sunt atît produceri dramatice, cît încercări filozofice asupra chestiunilor vitale ale omenirii". Nu mult după aceasta criticul observă: „Ibsen e *înainte de toate* artist, poet". La *Concluzie* află, în sfîrşit, că „este cu desăvîrşire imposibil de a clasifica pe Ibsen din punct de vedere al ideilor". Şi-l numeşte „om ciudat". Aşa este. Cine ştie? poate că orice artist, luat de aproape şi dintr-un punct de vedere sistematic pentru ideile sale, se arată a fi „omul ciudat".

Ossip-Lourié lasă numai să se întrevadă nedumeriri şi apoi le uită ca un copilaş.

*

Ideile care se pot extrage din ce spun persoanele lui Ibsen sunt ideile cugetării protestante moderne. Cititorul curios de cultură bună le poate situa la Max Stirner, la Kierkegaard, la Emerson, la Nietzsche. Aceştia au fost oameni care produceau idei — idei despre stat, familie, individ, Dumnezeu, şi care s-au absorbit fervent în acest gen de producere.

Ibsen n-a avut nici măcar destulă vreme pentru a se măsura cu dînşii. Era un om foarte ocupat cu teatrul.

*

În biografia delicată se perpetuează acest adevăr galant: orice om mare îşi datoreşte, în mare parte, calităţile glorioase sau mamei, sau soţiei sale. Stăruinţa neturburată a formulei o face suspectă ca un ornament vulgarizat, lipit pe la toate stilurile. Ornamentul acesta e, probabil, un omagiu cavaleresc.

Lui Ibsen îi era antipatic tratatul lui J. S. Mill despre Chestiunea Femeii; iar mărturisirea lui Mill, că tot ce-i bun în scrisul său se datorește soției sale, îi părea ridiculă. Rîzînd spunea lui Brandes: „Ia gîndește d-ta că ai fi nevoit să citești pe Hegel sau pe Krause, fără să știi hotărît, dacă ai înainte pe domnul sau pe doamna Hegel, pe domnul sau pe doamna Krause!"

Legenda, neîndurătoare ca un scud absolut, a făcut din acest „om ciudat", cel mai simplu feminist. Înțelegem de ce lui Ibsen îi era atît de frică să stea de vorbă cu lumea.

*

„Mă întreb dacă am fost în stare să fac o dramă bună și oameni vii. Aceasta-i problema."

„Nu pot scrie un cuvînt, pînă ce nu am omul cu desăvîrșire în stăpînirea mea, pînă cînd nu văd în cea din urmă cută a sufletului lui. Trebuie să-l am întreg înaintea mea chiar în înfățișarea lui exterioară, pînă la ultimul nasture, așa cum e, cum se mișcă, cum se poartă; trebuie să-i aud sunetul glasului! Și atunci nu-l mai las, pînă ce nu i se împlinește soarta."

„Grija mea e, înainte de toate, să descriu oameni, simțiri și vieți omenești."

Dacă aceste mărturisiri și informații s-ar citi în vreo prefață a lui Oscar Wilde sau a lui Henri de Régnier, publicul cu criticii săi le-ar considera liniștit ca niște ciudățenii de artist. La Ibsen, astfel de amănunte supără și miră, așa încît e preferabil să fie ignorate. Și zic sau scriu, publicul și criticii: „Brand este încarnarea forței și a voinței. Nora nu-i decît un simbol revoluționar. Solness este burghezia; Ragnar, socialismul; Hilde Wangel, libertatea; arderea casei doamnei Solness înseamnă Revoluția franceză." Suma: în tot teatrul său, Ibsen face procesul societății actuale.

*

Björnson, poetul, scrie prietenului rival: *Brand* al tău nu-i poezie; iar Clemens Petersen, criticul, prieten și admirator absolut al lui Björnson, constată că în *Peer Gynt* sunt nesocotite regulile esențiale ale poeziei.

Din contră, zice Ibsen: „*Peer Gynt* e poezie, și, dacă nu e, are să fie; fiindcă ideea de poezie se va adapta poemului meu." O îndrăzneală pe care orice public și orice critici au dreptul să o simtă ca o impertinență. Această impertinență este mai suportabilă, mi se pare, decît aceea implicată în rugămintea repetată a lui Ibsen de a nu atribui cetățeanului care a scris *Strigoii* părerile persoanelor din piesă. Deși indirect spus, este mult prea transparent că Ibsen desconsidera extrem posibilitățile de inteligență ale explicatorilor săi. În această dezbatere rămîne totuși oarecare naivitate curioasă de partea lui Ibsen: nu știa el că spectatorii și criticii destul de subtili pentru a distinge caracterul și ideile personajelor de caracterele și ideile autorului, sunt excepții bizare?

*

Încă și în alte feluri Ibsen a surprins supărător pe critici și publicul lor. Cînd tocmai se admisese că teatrul său este de acord cu democrația socială sau poate chiar o simplă ilustrare a acesteia, autorul *Stîlpilor societății* a prezintat malițios pe d-rul Stockmann. Cînd mulțimea oamenilor la curent cu toate idealurile moderne se deprinsese tocmai bine să adore pe Ibsen pentru *Casa păpușilor*, el a inventat pe tînărul Werle, crezînd, poate, că va izbuti, în sfîrșit, a se lămuri cu publicul ...sau, poate, a vrut să se amuze uluindu-l cu desăvîrșire?

Pînă astăzi încă, nenumărată mulțime de oameni cultivați interpretează pe Stockmann, patetic; pe tînărul Werle, elegiac. În orice caz, foarte încet, foarte greu, foarte rar, s-a observat că, pe cel dintîi îl tratase autorul cu o doză tare de comic; pe cel de al doilea îl făcuse de-a binelea ridicul.

Așa a compus fatalitatea normală, între poetul Ibsen și public, un imbroglio comic de o rară savoare. Iar gloria masivă a venit să consacre, nu un poet, ci tot numai un fel de pastor cu idei radicale, mai cu seamă feminist.

*

Criticul, cînd este psihologic sau moralist, se întemeiază pe credința că el trebuie să știe despre crearea operei mult mai mult decît știe artistul, oricît ar fi acesta om deștept. Cum se zice: criticul pătrunde în „inconștientul" poetului. Este elementar că asemenea operație trebuie făcută cu discrețiune; altfel, așa-numita analiză și așa-numita explicație nu-s decît mahalagism cu fraze.

Să nesocotim intențiile mărturisite stăruitor de un om ca Ibsen? Sau, cu obișnuitele stîngace abilități, să le sacrificăm explicării prin „inconștientul" artistului? Aceste sînt procedări profane pînă la vulgaritate. Aici concluzia lor strictă ar fi că Ibsen a fost un perpetuu autor de farse ieftine.

Exploatarea banală a ideii inconștientului este un abuz prea de tot comod. Să tăgăduim lui Ibsen orice dar și orice știință de a se observa pe sine, sacrificîndu-l perspicacității lui Ossip-Lourié, de exemplu?

„Cred că știu măcar atîta dramaturgie, pentru ca să mă feresc de a amesteca în dialogul persoanelor convingerile mele." Dar criticul îi închide gura și-l admiră ca luptător pentru idealuri mari și noi, sau îl dojenește fiindcă propagă nihilism. Și una și alta, cu egală candoare.

În *Brand* publicul, cel norvegian în primul rînd, văzuse o teză religioasă; citise drama ca o broșură, o ascultase ca un discurs al d-lui Henrik Ibsen. Poetul scrie însă lui Brandes: „aș putea să construiesc întreg *Silogismul*, cu un arhitect sau cu un politician, tot așa de bine ca și cu un preot. Dacă m-aș fi născut cu o sută de ani mai tîrziu, cine știe? aș fi luat ca subiect lupta d-tale contra filozofiei de compromise a lui Rasmus Nielsen. În general, în *Brand* este mai multă obiectivitate decît au căutat oamenii în acest poem pîn-acum, și aceasta îmi dă, mie ca poet, o mare satisfacție". Cu toate aceste, Brandes, deși mărturisește că Ibsen este, neapărat, cel mai bun și singurul competent judecător în ce privește intenția operei sale, îi găsește — și el! — cusurul că nu dă însemnătate destulă „inconștien-

tului". „Inconștientul" din care a rezultat *Brand* ar fi aplecarea norvegianului romantic către misticism. Aici vorba vestitului critic e cel puțin neclară, fiindcă în *Brand* nu vreun misticism este în discuție, ci un radicalism moral în care asprimea etică, ascunsă profanilor sub blîndețele Noului Testament, e dusă pînă la sublimă nebunie. Și apoi pledoaria lui Ibsen se încheie în relevarea obiectivității artistice. Despre aceasta Brandes nu pomenește... De ce este natural criticii obișnuite — uneori nu numai celei obișnuite, deoarece aici auzim pe Brandes doar — să nu-și pună întrebarea despre obiectivitatea artistică? Și să nu mai reedităm, asupra cuvîntului obiectivitate, scandalizarea pretențioasă consacrată de critica psihologizantă. Este vorba de acea fatalitate a artistului de a *arăta* oameni și vieți.

*

Literatul englez William Archer crede a fi înțeles din o convorbire cu Ibsen că, în formarea tuturor operelor acestuia, există o treaptă unde lucrarea ar fi putut să devie, *deopotrivă de ușor,* sau studiu, sau dramă. Englezul mărturisește onest că Ibsen nu i-a acordat că, în general, întîi i se prezintă o *idee*, iar persoanele rezultă secundar din idee; totuși el, Archer, crede că poate afirma cele de mai sus. Crede! Mulți critici cred la fel, fără a declara categoric asemenea prealabilă credință. Această tăcere nu-i cumva vreo abilitate; credința aceasta nu se declară, fiindcă este de la sine înțeleasă în mintea criticului. Criticului îi este natural să admită că o creație intelectuală poate să dea *tot atît de ușor* dramă *sau* studiu, fiindcă el are meseria, cîteodată și talentul, de a scoate din drame — studii de psihologie sau de filozofie socială. Evident, cu cît un critic se ocupă mai cu preferință de a extrage, din opere poetice, idei și intenții altele decît artistice, cu atît mai puțini sorți îi rămîn de a imagina că artistul este un spirit altfel făcut decît criticul. Astfel e posibil ca să nu-și mai aducă aminte criticul de artist.

Dacă Ibsen și-ar fi realizat gluma frumoasă de a descrie pe Brandes în luptă cu Rasmus Nielsen, Bran-

des și-ar fi admirat cu desăvîrșită surprindere icoana proprie.

Se descopere aici un adevăr amuzant și adînc : criticii laudă pe artiști pentru aptitudinile lor de a imagina spirite, caractere și vieți felurite, și-i evaluează după gradul acestei aptitudini ; și tot criticii, îndată ce-i vorba de psihologia și autopsihologia artiștilor înșiși, atribuie acestora o surprinzătoare incapacitate de a observa și înțelege. Criticii primesc să învețe de la artiști religie, morală, politică, pedagogie, cîteodată și științe naturale — numai artă și psihologia artei, nu.

Aproape în toate vremile s-au găsit artiști, și considerabili, cari au vorbit despre arta lor ; au căutat, onest și inteligent, să se explice. Obișnuiții critici, pînă mai deunăzi, s-au îndărătnicit ciudat contra acestor silințe. E un fel de rea-credință candidă în această recuzare sistematică a artistului în materie de artă.

*

Pentru unele personaje și situați din Ibsen, Brandes a descoperit sau a presupus, încă de mult, modelele sau inspirațiile corespunzătoare în viața autorului. Biografii de mai pe urmă au cultivat zelos această curiozitate. Astfel știm, aproximativ ori sigur :

— că Ibsen a cunoscut în Italia un tînăr norvegian, aventurier zevzec, fiu de mic funcționar, care se dedea drept boier de viță veche și ametea naivii, și mai ales naivele, cu palavrele lui de poet ratat. Acesta ar fi Peer Gynt. Dar Peer Gynt, spun alții, mai e și o satiră a țăranului norvegian, un bobîrnac special adresat lui Björnson pentru *Synnöve Solbakken.*

— *Femeia Mării* este doamna Magdalena Thoresen, soacra poetului, o persoană pasionată de sporturi acvatice ;

— *Brand,* un pastor revoltat de prin nordul Norvegiei ; dar probabil mai e Brand și marele Kierkegaard ;

— la bătrînețe, Ibsen, după obiceiul firesc, s-a îndrăgostit de o fetică de 17 ani, o cunoștință de vilegiatură în Tirol ; și în scrisori o numea *înger, soare* și

*dragă princesă.* E, prin urmare, Hilde Wangel și Solness;

— un domn distins și sensibil din societatea norvegiană ajunge năpăstuit pentru moartea soției sale și boicotat de lumea locală: vrea să zică *Rosmersholm*.

— despre doctorul Stockmann a spus Ibsen însuși că-i este prieten foarte intim; și ne putem închipui că multe din personajele principale sunt, în același sens, „prietenii intimi" ai poetului.

Asemenea raporturi între autor și creațiile sale le prezintă adeseori biografii ca surprinzătoare descoperiri. Este chiar un viciu principal și inocent al biografilor literari.

Brandes, care făcea începutul, oferă asemenea amănunte, în calitate de bun cunoscut al poetului, și fără comentar, ca lucruri bune de știut în tot cazul. Dar și unul din cei mai noi biografi ai lui Ibsen, norvegianul Sigurd Höst, le repetă în aceeași stare brută. În adevăr, după ce afli că, în 1889, sexagenarul poet s-a îndrăgostit la Gossensass, în Tirol, de Emilia Barbach, ce-ți rămîne de făcut decît să constați că situația seamănă cu aceea a lui Solness și a Hildei? Mai mult nu se poate scoate nici din Friderike sau alte atîte fragede muze ale lui Goethe. Același artist creează pe Gretchen, pe Frau Marthe Schwerdtlein și pe Mefisto. Același — pe Nora, pe doamna Solness, pe Brand și pe Engstrand. Față de capacitatea de a crea figuri atît de diverse, ce mai pot însemna întîmplătoarele „modele" individuale din viață? Poetului îi stă model toată lumea cîtă cade în experiența lui, inclusiv propria lui persoană.

Ca și în artele plastice, modelul în arta literară servește ca instrument de control general. Modelul individual nu explică nici nașterea, nici structura operei. În viața literară, cercetarea modelelor are doar haz anecdotic; în artele plastice, numai atunci cînd artistul are scandaluri savuroase din pricina modelelor cu carne agreabilă, care i-au inspirat o sensibilitate alta decît cea artistică.

*

Ibsen își însemnă unele figuri cu ticuri verbale curioase, Nora are „Minunea" — Hedda Gabler, „Moarte frumoasă" — Gregers Werle, „Obligația ideală" — Hilde Wangel, „Împărăția minunată" — doamna Solness, „Datoria" — doamna Alving, „Strigoii"... Sunt semne care vor să se vadă de departe, ca benghiurile roșii ale clovnilor. Care este sensul acestui exces de caracter — sau mai drept : al acestui exces de costum ?

Poate preocuparea de a notifica, chiar celui mai insensibil public, noutatea creațiilor sale, l-a adus la această extremă procedare ?... Dar cine știe dacă, din contră, n-a vrut cumva să sperie atenția greoaie a publicului acestuia și să-l depărteze de la opera lui ? Ibsen rîdea bucuros de oameni...

Pînă la Ibsen, teatrul european era articol de Paris. Noutatea cea mai elementară a norvegianului a fost, desigur, proveniența norvegiană a personagiilor lui. Acest caracter le făcea distinct vizibile și celor mai obtuzi. Poate că toate inovațiile în artă încep prin noutatea subiectelor. Așa cum europenii dinafara Norvegiei au făcut ochi mari înaintea oamenilor lui Ibsen, tot astfel vor fi făcut, literații, și apoi publicul în veacul XVI, cînd au dat de figurile scoase de umaniști din Plutarh, din Euripid, și mai obișnuit din Seneca — *cette race d'Agamemnon qui ne finit jamais.*[1] Această familie a stăruit să rămînă cea mai impresionantă, în teatrul tragic, pînă în primele decenii ale veacului trecut. Tot astfel au dat emoție nouă cetitorilor francezi și germani figurile din romanele engleze în secolul XVIII.

Însă oamenii cu atenția sensibilă au luat seama că personagiile lui Ibsen sînt originale și altfel decît prin norvegismul lor (cum era cazul, de exemplu, la simplul poporanist Björnson). Astfel s-a observat că teatrul lui Ibsen e și altceva decît izvor istoric pentru studiul chestiunii sociale, a chestiunii femeii, a chestiunii teologilor emancipați într-o provincie scandinavă. Este profitabil să constatăm că Björnson, naționalul, a făcut, cu foarte mult temperament, teatru normal parizian cu ma-

terial local din Norvegia. Dramele lui revin oarecum istoriei teatrului francez. Ibsen a prefăcut poezia dramatică și arta europeană a teatrului.

*

În comedia de *malentendus* care s-a întemeiat durabil între Ibsen și public, epizodul cel mai amuzant este hotărîrea acelui critic sociolog care a spus că Ibsen n-a făcut teatru, ci încercări filozofice de propagandă în chestiuni morale și sociale.

În tinerețea fragedă, Ibsen a fost consilier dramaturgic, apoi director de teatru; și pînă la bătrînețe a scris pentru teatru. Însă bunul Ossip-Lourié decide că Ibsen are prea puțin a face cu teatrul. Așadar, un caz eminent de carieră greșită. Cetitorul înțelege că trebuie să-mi aduc aminte de Ossip-Lourié; este memorabil, fiindcă e perfect. Atît de perfect, încît nu înțelege că ceea ce numește el lipsă de intrigă și acțiune este efectul unor necesități implicate în arta lui Ibsen; și pomenește această „lipsă" pentru a dovedi că Ibsen n-a făcut poezie dramatică.

E grav să nu vezi că *Uniunea tinerimii* și *Peer Gynt* gem de acțiune.

În izolarea lui consecventă, Ibsen a scăpat în întregime de influențele cele grosolane ale lumii teatrelor. „Nu m-am gîndit niciodată să scriu roluri pentru anume actori sau anume actrițe" — a zis el unei artiste care-i comunica grațios că ea și colegele au mare plăcere să-i joace rolurile. Astfel de libertate nu a fost, desigur, neglijabilă pentru începătorul unei vremi noi în poezia dramatică.

*

Avea douăzeci de ani cînd a scris pe *Catilina*, pe cînd pregătea un examen de latină. Este o normală dramă în versuri, scrisă de un elev cu superioară inteligență și care a văzut sau a cetit mult teatru. Volumul corespunzător din Mommsen n-a apărut decît peste șase ani. Deci fără ajutor străin, băiatul Ibsen a văzut pe conspirator cu totul altfel decît îl impunea tradiția, care se tîrăște pe urmele frazelor lui Cicero. Puterea

poetului acestuia de a vedea nou și voința lui de a răsturna icoane eroice școlare se dă pe față de la pasul său dintîi.

În epoca lui, pe care biografii o numesc romantică, Ibsen și-a pregătit acea scurtime de vorbă care-l face creatorul unui nou stil de teatru tragic. Astfel, prin Ibsen, vechea poezie nordică, atît de straniu pătrunzătoare în vorbirea ei abruptă, a determinat epocă în arta europeană. Stilul teatrului s-a curățat de forme anahronice, de monolog în primul rînd; s-a rupt din străvechiul concubinaj cu stilul discursului oratoric. Pe cînd Flaubert căuta să înnoiască romanul istoric, tratînd material antic cu procedeele realismului modern, Ibsen, în dramele din istoria veche a Norvegiei, făcea o analogă înnoire, într-un spirit mai liber, poate, de constrîngere academică decît putea fi al francezului. Această revoluționare în sensul adevărului artistic apare izbitor în figurile populare și scenele de masă din *Împărat și Galilean.* Iar figura lui Herodes și cearta ovreilor în *Salomeea* lui Wilde seamănă penibil cu detalii de la începutul enormului tablou istoric realist al lui Ibsen.

Semnificativă pentru miraculoasa bogăție artistică a acestui om este, la sfîrșitul perioadei lui romantice, apariția comediei *Uniunea tinerimii*, farsă italiană în proporții monumentale, o faptă artistică de o virtuozitate veșnic surprinzătoare. Prestissimo și brio, proprii teatrului italian, norvegianul le execută jucîndu-se ca un maistru prestidigitator, în această mitraliadă de chipuri și atitudini comice, unde figura vie este scăpărător transformată în marionetă, și marioneta readusă din nou la figura vie, cu siguranță și o finețe de mișcare care au fost rezervate, pare că, de o soartă ingenioasă, să facă din această genială jucărie o desăvîrșită concluzie modernă a genului.

*

Ibsen se întreabă într-un vers: „este măreţul în adevăr măreț?" Pe acest reformator al poeziei dramatice l-a ispitit aproape fără încetare trebuința de a-și ironiza eroii. El caută subtil și discret să le suspecteze

superioritatea, să le anuleze aureola. În această direcție el pare a duce lupta sa continuă împotriva convenționalului. Dacă au găsit de cuviință să-l claseze printre sceptici, sigur e, pentru cine are în vedere arta lui Ibsen, că singurele manifestări sceptice sunt suspiciunile lui față de artificialitatea grosolană etern zămislită din obișnuitele promiscuități moralo-literare.

Pe cetitorul naiv — dar nu și nepriceput — îl va surprinde totdeauna poemul *Peer Gynt*, fiindcă, deși *poem*, începe cu o ceartă burlescă între babă și fiu-său. Cuvintele porc, măgar, iluminează versurile acestei drame poetice; iar farse de paiațe nebune se îmbină cu tristeți straniu întunecate, într-o colorație îndrăzneață care-și bate joc de toate regulile și tehnicele admise. Varietatea de culoare și impresie, ridicată la maximum și sprijinită de o mișcare continuu aprinsă, manifestă strălucitor noutatea adusă de Ibsen într-un gen care începe cu *Faust*, unde forme și culori dramatice sunt prea des inundate de revărsarea lirică.

Și în *Brand* chiar, spiritul necesar dramatic al lui Ibsen izbutește să dea unei fabule uniformizate extrem, un grad de acțiune inaccesibil nedramaticului Goethe. Din cariera sinistrului pastor, Ibsen scoate un efect de plin contrast pentru *Peer Gynt*. Este frivol să nu vezi că, în Brand, monotonia este artistic condiționată; și n-are sens să o pomenești ca dojană, cum n-are sens să te plîngi de negreața unei gravuri negre. Este drept că aici dialogul degenerează uneori în dezbatere. Totuși impresia de progresare este viguros menținută: acest pastor, catastrofal fără încetare, fierbe de putere și de voință încordată pînă la manie, nu face un pas fără să prăpăstuiască oameni sau lucruri, se înalță ca o piază-rea uriașă în talar protestant. Spaima lumii evanghelice, care pe unde trece învăluie tot în doliu, atrage toate celelalte figuri în negreața ei centrală. Uniformitatea este aici un *tour de force* care ne captivează prin însăși consecvența ei monstruoasă.

*

Voința de a privi eroicul tradițional prin sticlele ridicolului de diverse grade, apare întîi în Ibsen; în

Bernard Shaw ea se amplifică îndrăzneţ. Astfel se pregăteşte, pentru Cocteau, copilul teribil, prefacerea tipurilor mărețe și venerabile ale teatrului literar în paiațe genial stilizate.

Iar smintiţii propriu tragici ai norvegianului au alcătuit partea de moştenire a lui Wedekind.

*

Ca începător în drama realistă, Ibsen a dat *Stîlpii societății*, o satiră puerilă, după calapodul ştiut al teatrului cu tendinţe, intrigă obişnuită între îngeri idealizaţi de carton, care dispar şi revin la timp potrivit, pentru a converti monştri capitalişti robiţi pînă atunci tuturor răutăţilor.

Cînd, în sfîrşit, l-au părăsit puterile cele bune, reformatorul a dat pe *John Gabriel Borkman* şi *Cînd sculăm morţii*, unde melodrama, aşa cum o ştim, îneacă rămăşiţele originalității ce fusese atît de fecundă. Tînărul Borkman, ca şi mama şi mătuşa lui, vorbesc prea mult în stilul agresiv sentimental al fantoşelor generoase din melodramele lui Mirbeau. Cele două surori duşmane care-şi dau mîna peste cadavrul bancherului, sau fioroasa Irena, care arată publicului pe ascuns pumnalul la fiecare mijloc de act, sînt simpli *premiers sujets*[2] de culise, nu figuri create din plin de artistul Ibsen.

Însă pozele napoleoniene şi unele autoironii ale falitului fraudulos arată că pe Ibsen nu-l părăsea tentaţia esenţială de a-şi devalora eroii cei mai gravi.

*

Problema înfiinţării unui stil tragic modern, vag şi mai mult în teorie simţită încă de la începuturile dramei burgeze, a rezolvat-o Ibsen. A fost, poate, şi cel întîi care a înţeles-o desăvîrşit.

Burgezii pe teatru se arătau nenorociţi, şi nu tragici. Se luptau, discutînd cu patos raţionalist nenorociri domestice. Autorii respectivi îi pusese, cu deplină naivitate, să vorbească şi să se poarte ca în Seneca şi în Corneille. Efectul a fost o muzică a cărei falşitate numai plebea, cea de sus ca şi cea de jos, n-o simţea

și n-o simte. Această perfectă inocență în materie de artă se perpetuează neturburată în retorica furnizorilor normali de teatru.

Însă eroul tragic este un posedat și un maniac, o creatură sărită din calea sufletelor zilnice. Se înfățișează ca întrupare a unei puteri misterioase catastrofale, care sperie în așa fel că nu-ți mai rămîne decît să o privești. Se naște atunci un fior specific care se rezolvă în contemplare. Astfel, tragicul se impune ca element de artă. Dramele lui Ibsen, pe care critica le-a numit realiste, în parte și simboliste, realizează tragicul prin caracterul anormal al persoanelor. Diderot, în focul luptei literare, a greșit, în teorie, crezînd că „dramaticul" burghez va înlocui tragicul ; a greșit, în practică, împrumutînd cu simplicitate ceea ce credea el că e vorbire tragică unor tipuri normale implicate în conflicte clare de familie. Ibsen a înțeles că tragicul nu-i lucru de om în toată firea, și l-a realizat, cum trebuie și cum se poate, prin figuri stranii.

Cine vrea să-și aducă aminte bine cum zilele de ploaie și atîtea amănunte morocănoase sau uricioase, cobesc chiar de la începutul *Strigoilor* ; ori de cum povestește bătrîna de Calul-Alb, în *Rosmersholm,* și spune că în familia aceasta copiii mici nu țipă, iar bărbații nu rîd niciodată, vede ce excepțională putere picturală, ce nouă capacitate de a face atmosferă s-a arătat poeziei dramatice în Ibsen.

*

Dacă părerea obișnuitului public e dreaptă, podul cu dobitoacele din *Rața sălbatică* nu-i decît o alegorie sentimentală și un pretext de aluzii explicative pentru cei ce înțeleg greu. Aceasta ar însemna că Ibsen a cedat unei inspirații frivole, dacă nu puerile. Podul cu dobitoacele însă funcționează evident ca motiv plastic care mărește și concentrează original impresia de detracare extremă, dominatoare în întregul interior : cel mai complet spital tragic din toată colecția maestrului. Ibsen însuși a proclamat categoric originalitatea acestei drame, și a spus că ar putea deschide drum nou în teatru.

Intriga maşinată *à la française* a murit prin însăşi artificialitatea ei, uzată pînă la ultima sfoară. Ea era un cadru imposibil pentru tragicul renăscut în figuri moderne. Acum nu mai putea fi vorba de fabricat piramidă de scene cu surprize gradate, ci trebuia adîncit continuu, prin relief şi culoare — eventual şi prin motive simbolice — descrierea unor vieţi.

...Dar ce înconjur bizar este, de exemplu, podul cu dobitoace din *Raţa sălbatică*, pentru un om care nu vrea să facă decît procesul societăţii actuale! Nu numai podul dobitoacelor, ci scrisul întreg al lui Ibsen, rînd cu rînd... Farsă voluminoasă de copil nebun.

Pe Ibsen îl cîntă colegul său Shaw intitulîndu-l mare povestitor. Cum s-ar putea numi mai frumos artistul care ne-a lăsat o atît de miraculoasă colecţie de figuri şi vieţi diverse?

Însă, oricît de popular ar fi Shaw, tot nu va avea putere să facă, în ochii publicului şi ai criticii curente, dintr-un predicator feminist un simplu povestitor.

*Adevărul literar şi artistic*, nr. 393, 17 iunie, p. 7; nr. 394, 24 iunie 1928, p. 1.

## LESSING DUPĂ DOUĂ VEACURI

A cădea în rîndul clasicilor școlărești este adeseori o aventură mortală. Pentru cîteva capitole sau scene, selecționate de gustul pedagogilor, se eclipsează frumuseți cu totul suprașcolare; și redobîndirea atenției omului matur se obține anevoios. Lecturile din școală lasă amintiri de solidă repulsiune. Este impresionant pe viață să fi silabisit cîteva paragrafe din Lessing, numai pentru a învăța deosebirea între verbele tari și cele slabe. Mister grozav al pedagogiei aplicate, de cînd se pomenește! De ce se învață declinările și conjugările din Eshil, din Shakespeare, din Molière, și nu exclusiv cu texte anume compuse de dascăli sau în autori care nu-s buni decît să fie anatomizați gramatical? Cel puțin o gravă stupiditate pare implicată în acest mister; căci oamenii școlii, după zeci de veacuri, tot nu au reușit să ia seama, cum amintirea unor scriitori buni rămîne, în multe capete bune, legată cu o definitivă scîrbă.

*

Lessing, Heine, Nietzsche sunt valorile eclatante ale prozei artistice germane... Cine astăzi ar putea nega cinstit plictiseala magistrală, imperturbabilă, aproape gigantică, a prozei lui Goethe, sau egalitatea incoloră și domoală a lui Schiller?

Astfel, cine a deprins nemțește de ajuns pentru a nu se mai gîndi iritat la dicționar decît din sută în sută de pagini, va găsi, cred, în cei trei, numiți la

început, capacitățile de artă ale limbii germane aproape complecte. Nietzsche și Lessing sunt meniți să instruiască și prin contrastele care, alternativ, ascund și luminează ceea ce-i leagă în aceeași tradiție propriu germană. Cetitorul informat va simți oricînd farmecul înrudirii de stil și metodă între două atît de diverse lucrări ca *Laokoon* și *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*.

Vinul nobil al lui Zarathustra a îmbătat, de atîți ani, puzderie de maimuțe patetice — care se prefac patetice, adică — și pentru lămurirea ilustră a ridicului lor, astăzi debordant, nu se poate închipui alt reactiv atît de specific cum este sobrietatea lui Lessing.

De la acest rar artist al conciziei s-au păstrat schițele, de studii diverse, din care s-a pregătit *Laokoon*. Sunt, unele, aforisme scurte, altele sunt argumentări dezvoltate ; în toate scapără, în plin, expresia scurtă și scînteietoare pe care neostenit o caută inteligența nemiloasă cu ea însăși. Vioiciunea sanguinică, verva limpede și neistovită, atenția aspră asupra distingerii și legării ideilor fac din aceste împrejmuiri, și aprige și bine socotite, ale unei teze de estetică, pe atunci actuală, un monument exemplar al gîndirii clasice. Rațiune, ordine, legătură necesară, variație și unitate, echilibru între intelect și voință, între intenție logică și imagine plastică, se îmbină în acordul de voioasă și sigură plenitudine ce răsună cu viguroasă claritate.

*

Teatrul lui Lessing este, în mare parte, mort — dar, tocmai pentru străini, poate nu atît de mort ca al lui Schiller sau al lui Goethe (deoarece *Faust* nu-i teatru). Scurtimea febrilă a dialogului în *Emilia Galotti*, humorul cuminte din *Nathan*, mai pot captiva spontan atenția cetitorului și a spectatorului de astăzi.

Discuțiile pe dogme estetice ale vremii lui nu mai sînt ale noastre și didactismul pe care Lessing îl are comun cu veacul său, îl respingem fără rezervă. Înainte de Lessing, francezii singuri dezlănțuiseră critica nemiloasă a tragediei lor clasice, iar nevoia de a demonstra pe Shakespeare contra lui Racine astăzi nu mai există.

Însă forța polemică, însă asprimile strălucite ale pamfletului, însă logica elegant înverşunată, păstrează lui Lessing farmec viu, pentru oricine simte frumusețea poruncitoare a raționamentului, prestigiul ciudat şi irezistibil al pasiunii logicizate.

*

Şi cine ca Lessing a dus, cu simț atît de sigur pentru specificitatea unui spirit național, lupta împotriva caraghioaselor mofturi zămislite de imitări neroade ale unei arte străine şi fatal opuse spiritului şi gustului german? Şi, ca dinadins, s-a întîmplat ca tocmai el, cel instruit în literatura franțuzească, să fie şi exemplu viu de asimilare activă şi autonomă a unei culturi străine.

Critica lui, şi în grad de ceartă chiar, rămîne erudită şi filozofică. Scrupulul logic şi scrupulul empiric nu-l părăsesc niciodată. În aceasta, opera lui este modernă, egal liberă şi de savantlîcul elefantic moştenit şi trecut de la Renaştere pînă la sfîrşitul veacului XVIII, şi de dogmatica uşuratică şi simplistă a versificatorilor de *Artă poetică*. Lessing ştie valoarea amănuntului precis, a deosebirii minuțioase. Aceasta dă viață, şi astăzi, textului său.

„Grobienia cinstită îmi place mai bine decît politețea tîrîtoare şi dulceagă." Cu această declarație s-a aruncat Lessing în cearta cu tînărul, abilul şi mofturosul profesor Klotz. Este vizibil că preferința lui Lessing devine astăzi profund actuală.

Fiindcă teologia reintră acum în domeniul literar, nu se mai poate zice că personalismul religios şi polemicele lui Lessing cu pastorii ortodoxi ar fi nişte simple epizoade ale unui trecut irevocabil. Iar cine vrea să cunoască, în expresie memorabilă, cele două chipuri eterne ale vieții religioase, pe cel pătimaş şi pe cel senin şi înțelegător, să citească, după *Cugetările* lui Pascal, aforismele lui Lessing pentru *Educarea neamului omenesc.*

*

„Sa Majesté a voulu faire des vers mauvais; Sa Majesté y a parfaitement réussi." [1]

Amintirea acestei glume de curte se impune, cînd filozofi şi literaţi de elită pornesc campanie contra inteligenţei. Căci, de cuvînt, literaţi de masă s-au năpustit lacom să realizeze contrarul inteligenţei. „Sa Majesté y réussit parfaitement!"

Dintre feţele dumnezeirii, Sfîntul Duh este acel ce cată spre prea puţini dintre muritori.

Rară, divin de rară, este cum a fost în Lessing întovărăşirea din plin a pasiunii cu inteligenţa.

Era în adevăr pasionat, era în adevăr inteligent — şi pasionat de inteligenţă. Aceasta-i creează, poate, actualitate eminentă.

*Adevărul literar şi artistic*, nr. 424, 20 ianuarie 1929, p. 3.

## PENTRU PROZA LUI HEINE

*Lui Barbu Lăzăreanu*

„Mein Fräulein, seien Sie munter,
Es ist ein altes Stück :
Hier vorne geht sie unter,
Und kommt von hinten zurück."

Poetul, adică, potolește astfel melancolia de rigoare a domnișoarei care privește pe malul mării un apus de soare inevitabil.

În strofă lirică, Heine își bate joc de o situație lirică dintre cele mai durabil consacrate : aceasta e, se poate zice, schema revoluției literare pe care el avea să o înceapă. A fost o misiune fatală ; fiindcă era în sufletul lui o rară și ciudată împărechere de simț liric cu simț critic, amîndouă aceste extreme deopotrivă autentice și de intensitate curios egală. Spontaneitatea cu care acest om își spulbera sentimentele este punctul strălucitor ce captivează mai întîi în el. Prin Heine se întîmplă o deplasare neprevăzută în sufletul și în arta europeană. Născut și crescut în plină înviere a unui sentimentalism nou, ce se nutrea lacom din așa-numita poezie populară și el însuși cultivîndu-l mai zelos decît oricare altul dintre poeții semnificativi ai timpului, Heine avu chemarea originală să-l și distrugă. Îmi pare cu desăvîrșire falsă formula, fix repetată, că personajul în poezia lui Heine e ceea ce se cheamă o simplă manieră. Este, din contra, o nestăpînită fatalitate de a-și anula brusc, prin humor sau bătaie de joc, stările de emoție

și expresiunea lor patetică. Prin bruscheța vioaie, caracteristică acestor răsturnări de suflet, Heine trecea scandalos peste nivelul contimporanilor și ofensa îndeosebi mediul german. Critica oficială nemțească l-a prigonit pînă în zilele noastre cu stereotipe acuzări de neseriozitate, de sărăcie sufletească, de poză. Dar supărarea oficialității venea mai mult din altă parte: critica pedepsea pe Heine asupra poeziei ca să-și verse focul din politică. Se întîmplă asta oriunde, și chiar celor mai luminați, cum se zice, critici.

Aceasta n-a împiedicat pe Heine să rămîie poet german popular în cel mai plin înțeles: o lume îi știe cîntecele, și mai știe de cine sunt. Dar o lume mai mare, de peste tot pămîntul, nu-i cunoaște scrierile în proză, sau cel puțin nu-i familiarizată cu ele. Critici și istorici literari au căutat să tot impuie pe așa-numitul pamfletar Courier, sau pe, cum se repetă, strașnicul polemist Veuillot. Cine însă vrea să-și aducă și să ne aducă aminte de corespondențele lui Heine din Paris, cu torențiala lor vervă, de cearta strălucită cu Börne, atît de originală prin contrastele de sentiment, de la admirația gravă și caldă pînă la înverșunarea diabolică și la batjocura crudă, pe care Heine le revarsă cu nesecată și vertiginoasă pornire asupra predestinatului său prieten și dușman?

În cearta cu Börne se arată izbitor fondul ciudat antitetic al lui Heine: căldura lirică și negația lucidă se ciocnesc cu o neistovită vigoare, și fac din cartea *Ludwig Börne* un capricio de o unică multiplicitate în tonuri și motive — o formă fără precedent în istoria stilului polemic. Cu alt desen și în altă gamă, aceeași vigoare în tonurile de contrast ne întîmpină în fragmentul de nuvelă cu *Rabinul din Bacherach*, cu surprinzătoarele sale modulații, de la pregătirea de măcel al evreilor, posomorîtă și fioroasă în tîrgușorul strimt de pe malul Rinului, la acumularea savuroasă de glume ale paznicului Nasenstern, la poarta ghetoului din Frankfurt.

E simplist și de frivolă grosolănie să pomenești de neseriozitate, inconsecvență, superficialitate, vorbind de un artist absolut cum e Heine. Dar e și mult mai ușor să dai drumul unor asemenea acuzări, decît să observi

că Heine realizează, cel întîi, în formă monumentală, o nouă libertate de spirit, care mulţimii, ce-i dreptul, îi va rămîne lungă vreme stranie şi neînţeleasă, deci antipatică : libertatea de a vedea multilateral, a descoperi, cu îndemînare firească, perspectivele diverse ale ideilor şi a le desface din tradiţionale rigidităţi fantastice.

Din natura adînc liberă a spiritului, din originala lui predispunere de a trăi egal de spontaneu şi intense stări de suflet opuse, Heine a rămas să fie luminător preţios pentru mulţimea cetitorilor, tot aşa cum, pentru elita lor, e un artist cu nici un altul înlocuibil.

Timpul de faţă e timp de înverşunări practice, prin urmare de luptă meschină, neonestă, tîmpitoare. Înfloreşte teribil şcoala stupidităţii. Nu cred să se poată descoperi un antidot mai energic decît proza lui Heine, pentru a curăţi spiritele de otrăvurile momentului. Este răcoros şi luminos fără seamăn ; şi liniştitor, fiindcă are un joc de nuanţă atît de bogat. O fantezie lucidă, care amuză şi stimulează neîncetat. Şi, de altfel, suntem, noi cei de astăzi, atît de intim legaţi de anii cînd s-au scris *Luteţia, Franzoesische Zustände, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland...* [2] Heine răstoarnă, prin faptă, credinţa banală că ziaristica e material efemer prin natură ; articolele despre ministrul Guizot, despre La Fayette în parlamentul lui Louis Philippe, foiletoanele, nu doar despre debuturile unui Liszt, ci despre apariţia atîtor pe veci anulaţi pianişti, scripcari, primadone şi prime balerine, ne fac să simţim, cu rîs voluptos, ce sunt actualităţile senzaţionale în sine şi ce este puterea de eternizare a talentului.

Cîteodată ajung să-mi închipui că o pagină din proza lui Heine ar putea să limpezească pentru o clipă chiar creierul aburit al unui politician, să destindă anchiloza crispată a minţii unui om de afaceri... E sigur, cel puţin, că pe mine, în momentul acesta, Heine mă face să imaginez enorm : că oameni politici şi de afaceri i-ar deschide cărţile. Divagaţia aceasta îmi e, în tot cazul, delicioasă.

*Adam*, nr. 4, iulie 1929, p. 1.

POETICA LUI VALÉRY *

Théophile Gautier voia să potrivească poezia după artele plastice. Adică el anunţase categoric intenţia şi metoda; coloare şi relief în poezie arătase de mai nainte Victor Hugo, cum nimeni nu făcuse pînă atunci.

Wagner a vrut să impună muzicii puterile vorbirii. Verlaine şi Mallarmé s-au silit să facă poezia muzică. Plastica impresionistă a încercat, cu violenţă, să arate mişcare. De o sută de ani artele umblă unele după altele. Şi, în adevăr, cînd artele sînt mînate să se transforme, ce alta ar putea ele face?... Anticii ştiuse şi ei să asemene unele stiluri oratorice cu stiluri ale sculpturii. Însă ei nu au ajuns să trăiască atît de conştient ca modernii revoluţiile artistice; la ei, prefacerile s-au întîmplat mai mult fără voinţă ştiută. Doar unii poeţi alexandrini au manifestat sporadic opoziţie faţă cu vechile canoane ale poeziei. Pentru noi, critica şi îndreptarea artelor unele prin altele sînt de mult lucru banal.

Paul Valéry zice prudent: „les routes de Musique et de Poésie se croisent — le poème, hésitation prolongée entre le son et le sens". Încrucişare şi ezitare, deci: „la puissance des vers tient à une harmonie indéfinissable entre ce qu'ils *disent* et ce qu'ils *sont*". [1] *In-*

* Comentar la cîteva pagini din *Rhumbs* par Paul Valéry, Paris, 1929. Pour la Société des médecins bibliophiles. (Exemplare, astăzi foarte rare, se pot procura prin Librăria „Hasefer".) *(n. a.)*

*definissable*, insistă Valery, face parte din definiţie. De aceea: „un poème est ce qui ne se peut résumer. On ne résume pas une mélodie". [2]

Intenţiile lui Mallarmé sînt acum teoretizate perfect. Este o greşeală modernă părerea că teoriile artiştilor sînt fără valoare. E altă greşeală, veche, că teoriile în artă pot fi universal valabile. Sînt, desigur, bune teoriile; dar numai pentru unul. „Den Weg gibt es nämlich nicht" [3], zisese Nietzsche — adică, un drum pentru toţi. Şi filozoful tragic vorbea de morală. Atunci: cu atît mai mult... va zice bunul-simţ. Însă omul modern nu zice: cu atît mai mult; lui îi place să afirme că e totuna, în artă şi în morală.

*Omul modern* are o idee de sine însuşi care nu *mai* e o idee determinată; el nu mai poate trăi fără o „multiplicitate contradictorie de vederi"; nu mai poate fi omul unui singur punct de vedere. Şi apoi ideile fundamentale nu mai apar astăzi ca esenţe, deci nu mai pot fi instrumente. Totuşi, de dragul tehnicei, Valéry vorbeşte de clasicism ca de un model. Omul vechi, dogmatic, se întrevede: dogmatismul va rămînea inevitabil cîtă vreme nu se va vindeca de „l'étrange folie de communiquer" [4]. Aceasta este o concluzie pe care Valéry nu o rosteşte, dar o impune. Omul clasic era doar, prin excelenţă omul comunicării. Literatura secolului al XVIII-lea e totdeauna adaptată „à une compagnie. Elle n'est pas de l'homme seul" [5]. Şi Valéry pare să o stimeze pentru asta. Dar pe dînsul l-a pasionat ideea omului singur. Aici nu căutăm a descoperi contraziceri; e vorba numai de a arăta, într-un caz eminent, cum omul modern nu poate fi omul unei idei determinate şi al unui singur punct de vedere. Nostalgia clasicistă e, în fond, pură durere, şi nefecundă. Ideea omului singur, prin urmare, ideea începuturilor ca atare şi problema originalităţii sînt grijile necesare ale omului modern.

„În domeniile creaţiei, care sînt şi domeniile orgoliului, trebuinţa de a se distinge este nedespărţită de existenţa însăşi. Scriitorul literar francez a stat totdeauna în exagerată legătură cu publicul său. De aceea, revoltele lui au fost violente pînă la extravaganţă.

În societățile germanice, artistul a fost mai liber. Publicul, acolo, nu avea nici prea multă cultură literară, nici prea multă ambiție literară, pentru a se amesteca în literatură și a tiraniza pe artiști. Publicurile germanice oferă artistului respect orb sau indiferență naivă; ambele atitudini se egalizează în efectul practic: artistul e lăsat în pace. Poetul francez trebuia să fie amabil pînă la primejdioasă fadoare, ori să cază în mîndrie ofensatoare. Astfel, chiar un om ce se închină stăpînirii de sine ca Valéry ajunge a vorbi cu patos de chinurile voinței de a fi altfel decît ceilalți. Ca toți cei ce și-au făcut armele în anii simbolismului, Valéry detestă ușurința și imprecizia. Ca orice fiu al vremii noastre, el e pătruns de demnitatea specializării. Pe Descartes îl prețuiește pentru că „a deosebit domeniile"; lui Pascal îi dă vină gravă pentru că a îndemnat la confuzie. Cultul distingerii riguroase l-a pregătit pe Valéry să se îngrijoreze de soarta poeziei, într-o vreme cînd știința ajungea să aibă un imperiu pe care numai literați cu totul de pe dinafară, sau învechiți în ciudățenii, erau în stare să-l constate.

Valéry zice științei: *l'inhumaine*. „Elle a ruiné *la bonne conscience du sens commun* et du *bon sens*"[6]. Tot astfel „inumană" e și arta literară; și ea este o negatoare a simțului comun. Simțul comun e „literatura", cea cu dispreț pecetluită încă din zilele lui Flaubert. Iar Valéry, vechiul simbolist, se întreabă: „Un homme d'intelligence profonde et impitoyable pourrait-il s'intéresser à la littérature? Où la placerait-il dans son esprit?"[7] Ca și cum ar vrea anume să ne reînvie iritațiile celebre ale lui Flaubert, care numea pe „literați" *farceurs à idées*, mallarmistul academic, lepădînd o clipă eleganta indulgență, zice din inimă: „Une idée charmante, touchante, profondément humaine *(comme disent les ânes)*, vient parfois du besoin de lier deux strophes"[8]... A vorbi, ca „literații", de „psihologia persoanelor", de „profunzime", de „caractere adevărate", de „analiză", este a uita „condiția verbală" a artei literare, e „superstiție" și „confuzie". „Je déteste la fausse profondeur et je n'aime pas trop la véritable. La profondeur littéraire est un effet comme un autre."[9]

Toate aceste mărturisiri pasionate sînt după legea lui Mallarmé. „Ce n-est pas avec des idées, c'est avec des mots qu'on fait les vers" [10], zicea cel ce scrisese *Coup de dés*. Iar noutatea lui era, în definitiv, o concluzie energică a unei întregi porniri istorice. „Tant pis pour le sens, si la phrase sonne mal!" [11] — striga Flaubert. Exclamaţia acestui artist pe care în tot felul l-au ironizat oamenii cu „idei" se inserează normal în o lungă tradiţie literară. Vechea patimă — greacă, latină şi romanică — a vorbei frumoase ajungea acum să determine însăşi natura artei în sine. În Mallarmé şi Valéry se dogmatizează o vocaţie şi o pasiune a omului de miazăzi. Cînd Augustin ne spune că, ascultînd pe Ambrosius, de multe ori uita înţelesul de dragul sonorităţii („rerum incuriosus et contemptor astabam et delectabam *suavitate sermonis*" [12]), el mărturiseşte păcatul care avea să fie virtute cardinală în poetica modernilor.

Pentru cine poezia este „încercarea de a reprezenta sau a restitui, prin vorbire articulată, ceea ce obscur exprimă ţipătul, lacrimile, dezmierdările, oftatul" — singura formulă posibilă rămîne: un poem este o melodie. Însă Valéry nu rămîne în radicalismul muzical al lui Mallarmé. Era în poziţia acestuia o indecizie teoretică; şi Valéry este iremediabil cuprins de spiritul ştiinţific. „Mallarmé nu avea cultură, nici tendinţe ştiinţifice", constată el, pentru a se minuna şi mai mult de „întreprinderile" acelui poet, „comparabile ştiinţei numerelor". Putem presupune că, fără să vrea — poate — el pomeneşte acea ignoranţă a lui Mallarmé şi pentru că îl urmărea grija unei insuficiente justificări a poeziei faţă cu muzica, în atitudinea extremă a maistrului. „Nous étions nourris de musique, et nos têtes littéraires ne rêvaient que de tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos êtres nerveux. Les uns, Wagner; les autres chérissaient Schumann. Je pourrais dire qu'ils les haïssaient". [13] *Nous* sînt Valéry şi ceilalţi simbolişti. Confuzia nervoasă arătată aci a fost, desigur, fecundă, dar era confuzie.

E drept, Valéry pare a se opri, mai întîi, la *indefinibilul* însuşi al poeziei; o înscrie chiar în categoria ezitărilor. Rămîne, dar, poezia o combinare de domenii expresive, ca liedul şi opera? Atunci, poezia cade subt condamnarea unor foarte energici purişti din estetica de astăzi, fiindcă între muzicalitate şi înţeles, chiar în cadrul vorbirii articulate, concurenţa este inevitabilă. Substanţa poeziei e pătrunsă deci de un disparat perpetuu. Într-un înţeles deosebit de al lui Valéry, dar cu nu mai puţină raţiune, poezia, prin însăşi esenţa ei astfel fixată, nu poate fi pură. Pură ar fi atunci numai, şi tocmai, proza. O proză unde arhitectura verbală ar fi subt controlul unei singure intenţii: ca sonorităţile să nu formeze un desen sensibil, care, printr-o independenţă indiscretă, să facă umbră oarecum fizică gîndirii. Estetica acestei proze ar fi un sistem de renunţări abile, care ar ţine maximum de neted drumul gîndirii. Un asemenea efect unitar s-ar putea, cu dreptul, numi pur. În general, „puritatea" este efect de renunţare şi excludere radicală, şi nu de ezitare sau de „încrucişări". Dar Valéry vrea să numească *pur* tocmai efectul unei pendulări între sunet şi înţeles (cu excludere categorică a armoniei imitative, care suspendă tocmai pendularea în favoarea sunetului), şi de aceea merită să amintim obiecţia fundamentală pe care ar ridica-o *purismul* celălalt, al esteticianilor care condamnă absolut amestecul domeniilor sensibilităţii în opera de artă şi reeditează vechi ironii în privinţa lui Wagner.

Fără îndoială, poezia pură este o limită. Realizarea ei este fenomen excepţional. „Construire un poème qui ne contienne que poésie est impossible". Activitatea poemului trebuie să se împartă între poezie şi „construire". „Si une pièce ne contient que poésie, elle n'est pas construite; elle n'est pas un poème".[14] Acesta e clasicismul lui Valéry. Poetul datoreşte supunere artistului. Poetul — ca şi [prof]etul, magul, demagogul şi eroul — este „l'homme préposé aux Choses Vagues".[15]

Ne amintim cît de simţitor e Valéry faţă de puterea nouă a ştiinţei — a „inumanei" ştiinţe, „care depreciază toate imaginile noastre naive şi enunţă propoziţii insuportabile simţului comun". „Voici venir le crépus-

cule du Vague et s'apprêter le règne de l'Inhumain qui naîtra de la netteté, de la rigueur et de la pureté dans les choses humaines".[16] „Nu putem salva poezia decît asigurîndu-i și ei «puritate» și «rigoare». Valéry poroneşte luptă mare împotriva *inspirației*. „Rougir d'être la Pythie ne saurait dicter un poème. Les Dieux nous gardent du délire prophétique. À la moindre rature, le principe d'inspiration totale est ruiné. L'intelligence efface ce que le Dieu a imprudemment crée."[17]

Mîndria și siguranța unui domeniu al spiritului se întemeiază pe stricta lui delimitare. „La poésie est une survivance. L'on n'inventerait pas aujourd'hui les vers".[18] Poezia, ca și Dumnezeu, poate fi negată; dar consecințele acestei negări sînt, în ambele cazuri, neglijabile, deoarece vrem să fie poezie și Dumnezeu. În fața voinței poetului se opresc toate acele concesii critice. Grija ferventă de viață și prestigiul poeziei l-au făcut pe Valéry să se pasioneze pentru Leonardo, omul sublimelor indecizii între știință și artă; să se cufunde în meditarea eului supraempiric, să strămute prin urmare problema originalității dincolo de sfera socială a rivalităților și a gloriei, pe tărîmul îndepărtat și străin literaților, al teoriei cunoștinței.

În căutarea zeloasă a unor adevăruri măgulitoare și reconfortante pentru poezie, Valéry se simte solicitat să-și reprezinte acea „stare embrionară, în care deosebirea între savant și artist dispare". Concluzia optimistă a acestor meditații spinoase este: știință nu poate fi decît pentru lucrurile simple; de cele complicate are a răspunde numai arta. După acest bilanț rămîne condamnată „literatura", adică revărsarea impură și vagă a simțului comun, cu „inspirațiile" lui rudimentare. Poezia este literatura redusă esențial la principiul ei activ, curățită de *idoli* feluriți și de iluzii realiste, de echivocul posibil între limbajul *adevărului* și limbajul *creației*.

„J'aime la pensée comme d'autres aiment le nu, qu'ils dessinnent toute leur vie."[19] În asemenea dispoziție de spirit se cuprinde o adîncă vocație pentru problematica poeziei. O formulă de conciliere a „melodiei" cu gîndirea este, de exemplu, aceasta: în vers,

gîndirea trebuie să stea închisă ca puterea nutritivă în fruct. Apoi, încearcă Valéry o altă imagine, în care cedează mai mult gîndirii : inteligența trebuie să fie prezentă ; sau ascunsă, sau pe față. Ea înoată ținînd poezia deasupra apei.

Este însemnat amănuntul că mallarmismul nu a vrut niciodată să cedeze categoric că „inteligența" *nu poate* să nu fie prezentă în „vorbirea articulată" ; prin urmare, cu nici un chip nu e vorba că inteligența *trebuie* să fie prezentă în vers. Trebuie ori nu, ea este prezentă ; imperativul e, aici, o cochetărie lipsită de orice farmec. Lupta *contra* înțelesului a fost problema primă, nemărturisită — și de ce nemărturisită ? — a mallarmismului ; era fără sens șerpuirea în jurul ei. Nu se poate oare construi sonorități verbale impresionante, lipsite de orice substanță inteligentă ? Valéry, deși poartă încă în vocabularul său resturi din vechile indecizii, mărturisește, în fine, dualitatea inevitabilă a poeziei, care e dualitatea vorbirii articulate însăși.

Dragostea sa de inteligență, atît de hotărît rostită, a provocat disputa despre teoria ca și despre poezia lui. Cînd îl numește „mathématicien pittoresque", Bremond îl definește, se pare, întocmai așa cum i-ar conveni și poetului și teoreticianului. Însă Bremond numaidecît întreabă dacă acești doi sînt totdeauna de acord. „Si haut que je le place, je ne reconnais pas à Valéry le pouvoir de ressusciter les morts". [20] Morți sînt : la *Poésie-Raison* Bremond a hotărît, cu un radicalism demn de invidie, că poezia e tăcere. E abnegație de călugăr. Poezia nu e rugăciune ; cel puțin ea nu se poate resigna să fie numai „rugăciune". Poetul zice, mult mai omenește : „les pensées, les émotions toutes nues sont aussi faibles que les hommes tout nus. Il faut donc les vêtir". [21]

Nu i-a reușit, în practică, lui Valéry acordul între gîndire și melodie ? Thibaudet îl numește printre poeții aceia care sînt poeți pentru că știu să facă versuri — alături cu Racine, în opoziție cu Hugo și Lamartine, care știau să facă versuri pentru că erau poeți. Formulele acestea, de o retorică perfectă și puținel banale, sînt de o aplicație cam prea sumară pentru Valéry, care, din principiu și cu superioară pătrundere, ne arată

tocmai naivitatea întîrziată a unor definiri care, în fond, nu sînt decît confuzii. Cu formulele lui săltărețe, Thibaudet se datează cu cîteva decenii înaintea simbolismului. A ști cumva mai întîi să faci versuri și a fi pe urmă poet, sau viceversa, este o închipuire școlară sau diletantică, neutilizabilă artiștilor.

Pe Bremond — un exces mistic, pe Thibaudet — îndărătnice rămășițe clasiciste îi opresc de a-și fixa clar punctul de vedere al lui Valéry.

„Matematicianul pitoresc" a teoretizat de ajuns, și de ajuns și-a mărturisit strămoșii. El singur și-a stabilit locul în istoria literară. Pe cînd romantismul, în ideea că pasiunea și inspirația își sînt de ajuns lor singure și artei, ignora știința și spiritul ei, dincolo de ocean, Edgar Poe, „cu o claritate, o pătrundere și o luciditate care niciodată nu se mai întîlnise într-un cap dotat cu invenție poetică", cerceta problema literaturii așa cum nimeni nu făcuse pînă atunci — „ca problem de psihologie, pe care-l tratezi conform unei analize unde logica și mecanica efectelor erau conștient aplicate". Studiul său *The Poetic principle*, Baudelaire nu l-a tradus, dar „il en était illuminé et possédé". [22] Valéry crede că puterea lui Poe a făcut pe Baudelaire în stare să fie un mare dărîmător al romantismului. Poe înțelesese că poezia modernă trebuie să se supună tendinței timpului, care văzuse despărțindu-se din ce în ce mai clar modurile și tărîmurile de activitate, și că ea putea pretinde să realizeze obiectul său propriu și să se producă oarecum *în stare pură*. Lecția lui Poe, riguroasă și fermecătoare, împreuna o anume matematică și o anume mistică. Trecută prin Baudelaire și Mallarmé, ea răsună din nou în poetica lui Valéry.

„J'étais affecté du mal aigu de la précision" [23], spune Monsieur Teste. Iar pe Valéry, îl vedem ce deosebit accentuează erudiția variată și solidă a simboliștilor; și cum compară pe Mallarmé cu un logician care rezumă în cîteva ecuații prodigios obținute legile cele mai deosebite ale fizicii; și cum aseamănă pe Rimbaud cu Pierre Curie și Crookes, oameni care au îmbogățit lumea sensibilă cu fapte noi.

„Nu văd deosebire, în adîncime, între lucrarea spiritului științific și lucrarea spiritului zis poetic și artistic. Ambele sînt transformări supuse unor anume condiții. Și se poate zice că Poincaré nu scrie ca Hermite, și că există stiluri naționale chiar în Algebră." În această egalare a pozițiilor diverse ale spiritului, se perpetuează ambiția de ermetism, de specializare orgolios închisă, care agită pe artiștii europeni de un veac aproape. Demonismul pompos à la Byron-Chateaubriand, i-a înlocuit istoria cu o mîndrie severă, pur profesională.

Prin geniul lui Poe, prin ostenelile erudite ale simboliștilor, poezia franceză ajunge să-și reînvie, cu o nouă și îmbogățită conștiință, înțelepciunile clasice. Regulele sînt bune pentru că sînt regule. „Prin *arbitrarul lor*, ele ne învață că ideile care se nasc din trebuințele, din sentimentele, din experiențele noastre, nu sînt decît o mică parte din ideile de care sîntem capabili." Și încă mai precis, și mai francez: alexandrinii, rimele și celelalte dificultăți au o „noblețǎ" proprie; ele ne învață disprețul pe care trebuie să-l avem pentru ceea ce oamenii de rînd numesc „gîndire" — gîndirea lor. Valéry trece cu vederea amănuntul că alexandrinilor, cu splendida lor rigoare, le-a fost foarte posibil să îmbrace gîndire de cea mai comună specie. El știe doar că sînt trecuți între clasici „des écrivains qui disaient bien peu de choses dans d'immenses phrases; d'autres qui ont avec naturel prononcé des vérités de bonnes femmes".[24] Astfel, din tardivă supărare contra unei naivități romantice, mallarmismul exagerează competența magică a metricei clasice. Obstacolele versificației nu pot stimula spiritul pînă într-atît încît să-l dispenseze de alte stimule. Sînt excese profesionale...

Sigur, ascultăm respectuos ce spune artistul, dintr-o practică lui singur cunoscută: „L'idée vague, l'intention, l'impulsion imagée nombreuse se brisant sur les formes régulières, sur les défenses invincibles de la prosodie conventionnelle, engendre des nouvelles choses et des figures imprévues. Il y a des conséquences étonnantes de ce choc de la volonté et du sentiment contre l'insensible des conventions."[25] Neapărat, cu cît arta lua mai intens conștientă de natura sa proprie, cu atît mai

mult se impunea teoriei concluzia esteticianului Conrad Fiedler, ca și a pictorului Liebermann : *die Erfindung besteht in der Ausfürung*[26] — și această coincidență semnificativ europeană merita, cred, amintirea pe care i-o dăm. Însă, pentru a încadra potrivit respectul nostru în fața autorității artistului, să ne amintim tocmai stima aproape infinită a lui Valéry pentru clasici. Clasicii nu erau banvilliști. E amuzant să auzim că Valéry iubește rima deosebit, „fiindcă ea înfurie pe oamenii simpli care cred naiv că poate exista subt ceruri ceva mai important decît o convenție, și că o gîndire poate fi mai adîncă, mai durabilă decît o convenție oarecare" ; dar nu uităm că această glumă de virtuos readuce în plin indecizii sau extravaganțe, putem zice — romantice. Clasicii erau „des gens simples"[27] ; nu le-ar fi dat în gînd, nici prin vis, că vorbirea, în artă chiar, s-ar putea desface de gîndire — și încă sistematic !... Acestea, numai pentru a sublinia banalitatea prețioasă că vremile nu pot fi răsturnate. Iată că, lui Valéry, de exemplu, contra teoriei pe care o vrea, i se întîmplă să prefere *la singularité* în locul simplei „măiestrii", pe care nesmintit o preferau, zice tot el, clasicii. Un nou prilej, și deosebit, pentru cuvîntul lui Bremond : „je ne lui reconnais pas le pouvoir de ressusciter les morts".

Se pot face destule fapte bune și fără această paradoxală putere.

*Viața românească*, nr. 6, iunie 1930, p. 236—243.

## MANUALUL LUI STENDHAL

### O POSTERITATE CUM TREBUIE

Proorocise că va avea cititori care-l vor înţelege, prin anii 1880 sau 1991.

Cînd vorbea aşa, Stendhal nu se mai mulţumea cu „fericiţii puţini la număr" căror hotărîse odată a li se adresa exclusiv. Însă cel puţin un cititor care l-a înţeles i-a dat Dumnezeu încă din viaţă — deşi nu mai mult decît cu doi ani înainte de moarte — pe Balzac. Enormul şi generosul romancier spuse impopularului dandy tot ce-i trebuia: îl proclamă „un de mes chers inconnus"[1]; unul dintre maiştrii cei mai distinşi ai literaturii cu idei; la *Chartreuse de Parme* e capodopera acestei literaturi; „operă extraordinară; în această carte sublimul izbucneşte la fiecare capitol: este *Principele modern*, romanul pe care l-ar scrie Machiavel dacă ar trăi exilat din Italia secolului XIX; nu-şi poate găsi cititori decît în cei o mie cinci sute care sunt capul Europei".

Nu a fost Stendhal răsplătit? Pentru un om care nicidecum nu-şi pusese vanitatea în arta literară, mai cu seamă...

„Toată viaţa am fost un înamorat nenorocit, pasionat de muzică şi de pictură." Iată o descriere de sine aproape completă. Să împlinim aşa: toată viaţa a *voit* să fie într-un fel sau într-altul. E un exemplu mare de a trăi prin voinţă şi de ultimă slăbiciune a instinctelor. Şi a poftit teribil să-l adore femeile, poate şi

prietenii; dar acestora prefera să le inspire teamă sau măcar perplexitate. Aceste pofte amîndouă trăiau în el sub formă de reflecție încordată, de suspiciuni, de calcule adesea înduioșător de puerile. S-a trudit să fie un tip. În apucătura lui de a privi fix tot pe domnul Beyle, iarăși și iarăși, de a-l imagina, a-l îndrepta și dezmierda, e ceva de natură vicioasă.

### UN ȚICNIT ILUSTRU

A fost un țicnit ilustru.

Apetitul de a dezlănțui adorație și a stîrni mirare evlavioasă i l-au mulțumit din gros stendhaliștii.

Sub imboldul spiritului istoric, adorația în veacul nostru nu-și află margini cuviincioase. Și curiozitatea pioasă are o preferință tocmai de a cerceta pînă pe sub fustele și în pantalonii idolilor. Acum în urmă un stendhalist, sau cîțiva, cred a fi descoperit că omul lor era sexualicește insuficient. Această descoperire s-a făcut prin scrutarea emoționată, dar scrupuloasă a romanului *Armance*, iar amănuntul găsit în fine ajunge oarecum cheia însăși a geniului stendhalian: un impotent nerezignat. Deci porniri literare oprite adeseori în loc; plagiate, din dorința naiv perversă de a păcăli numai, sau de a escroca gloriolă literară; deghizări, pseudonime, conspirații sentimentale, uneori adevărate fobii și delir al persecuției. Toate aceste numai din nepotolire sexuală. Natura pare a fi pregătit aci lui Freud triumful cel mai frumos. Iar simplii literați psihologi à la Saint-Beuve pot să exclame: iată ceva mult mai presus decît o operă — un OM!

### CHERUBIN CU DEFECT

Privindu-l de aproape vom zice dar: iată un adolescent pînă la moarte. Un adolescent impotent. Cherubin cu defect genital... Desigur, posteritatea i-a îndestulat lui Stendhal nevoia de originalitate. În intimitate, el nota: „deloc nu sunt sigur că am vreun talent;

multe lucruri nu le scriu de teamă ca nu cumva vreun pedant indiscret să rîză de mine citindu-le". Lungă vreme după entuziastul Balzac a studiat Anatole France scrisul lui Stendhal; iar pe urmă Paul Valéry fizionomia lui. Să fie pedanți aceștia doi? Dintre ei, Valéry poetul a avut zîmbetul mai accentuat, însă nu fără oarecare bunătate. Totuși zîmbet este, și Stendhal se dovedește a fi fost imprudent. Imprudent tocmai el!

Figură plină de farmec copilăresc îndurerat, de tristețe iritată transpusă în ironie. Literat din necaz și cu o detașare dezgustată, observator și mărturisitor de sine fără să-i pese de vreo conveniență, dar și mistificator băiețandru, răzbunîndu-se — cu cîtă inocență! — asupra curiozității vulgare, de tragerea pe sfoară atît de crudă pe care i-o jucase natura.

Ce luptă bolnăvicios perpetuă cu societatea! Cîtă ardere și ce secare a energiilor celor mai suculente, numai pentru a părea și a-și apărea om tare, liber cu totul și mai presus de toți ceilalți! De ironica urmare fatală a poftei incurabil juvenile de a se izola, nimic nu-l poate salva: toate clipele lui au fost obsedate de ideea pieții sociale, a judecății lumii, de goana cruntă după o izbîndă oarecare — izbîndă în ochii unei femei, ai unui salon, ai unui tîrg. Ce grozavă trudă în sec! Cît de sinistru simbol freudistic!

„Vreau să scriu comedii ca Molière, să cîștig renumele de cel mai mare poet francez, și nu prin intrigi ca Voltaire, ci prin merit adevărat!" — fiindcă era îndrăgostit de o biată actriță, care neapărat îi făcea farse.

„Sunt urît, însă am fizionomie. Tot sufletul mi se arată în față și face să mi se uite trupul. Păream bărbat frumos, în genul lui Talma... Miercuri seara voi fi spiritual... Voi străluci cu prudență, și nu cu pasiune." Nu are oarecare drept să judece observatorul malițios că singura comedie care i-a reușit lui Stendhal e propria lui fizionomie, și poate viața lui întreagă? Cum vom tăgădui că în existența acestui om este un infinit comic involuntar?

Această existență e fără îndoială instructivă.

Opera de rezistență a acestui om o formează însăși figura și viața lui, de el făcute cu singulară trudă: un manual clasic pentru adolescenți pînă la moarte, de categorii diverse — nu numai pentru adolescentul impotent. Înțeleg adolescentul ca tip psihic, durabil toată viața.

Ce să ne mai pese de literatura lui! Astăzi cel puțin ea nu mai poate apărea enigmatică. Negreșit, cu totul fără ambiții specifice nu putea fi un om ca Beyle, o dată ce se pornea la scris. Însă ce a spus Nietzsche de Wagner, că și-a scos principiile artei din neputințele lui, se aplică cu însutită dreptate lui Stendhal. Pentru stilul pe care-l căuta, sau credea că l-a descoperit, de mult dăduseră soluția generalul Laclos în *Les liaisons dangereuses*, în plin veac al XVIII, și mai puțin de douăzeci de ani înainte de *Le Rouge et le Noir*, Benjamin Constant în *Adolphe*. Însă aceasta importă puțin. E literatură.

Din Stendhal, tinerii au să învețe, tocmai, a despărți bine viața de literatură, sau, în special: cît de anevoioasă, respectiv ingrată, este încercarea de a te consola indirect, prin literatură, de insuficiența sexuală. Nu avem azi pe Freud? Și electricitatea, sau mai știu eu ce.

*Adevărul literar și artistic*, nr. 639, 5 martie 1933, p. 1.

## BREVIARUL CONTESEI DE NOAILLES

Le-a plăcut cîndva unor literați francezi să numească pe Contesa de Noailles Muza Grădinilor. Aceasta a fost pe cînd ea nu publicase decît trei volume de versuri. Dar nici așa limitată, denumirea nu pare nimerită. Jean de Gourmont scria: „În adevăr, poezia lui Jammes se află întreagă în poezia Doamnei de Noailles. Instinctiv, autoarea a știut să elimine ceea ce în Jammes era prea nou pentru a se adapta sensibilității publicului." Gourmont aduce nu numai o corectură; el sugeră și o clasare dreaptă a întregii opere. Autoarea stă printre poeții chemați a „adapta sensibilității publicului aceea ce e prea nou". Cu tactul omului de lume, ea a dozat îndrăznelile simbolismului. Eleganta pastișă elenică, păgînească, o ilustraseră pînă la istovire Jean Moréas și Henri de Régnier, sau Pierre Louys, ca să nu amintesc decît pe maiștri. Dispariția poetei nu turbură simțitor priveliștea poeziei franceze. De altfel, de tristețe ne pătrunde moartea ei; și tristețea aceasta e intensă.

Bărbații sunt copii, și copii mai ales atunci cînd sunt artiști. Arta bărbătească este lux deplin, naiv, fanatic. Poeții se joacă serios, ca și copiii; genialitatea lor e nebună sau neroadă.

*„Si l'esprit survivait à la chair, je saurais*
*Quel infini d'amour avec moi disparaît...*
*Je saurais révérer en son sinistre état*
*Ce corps où* la raison fut égale au délire." [1]

Contesa de Noailles a fost poeta morții, nu a grădinilor; numai sub umbra morții a cîntat ea și dragostea. Poezia ei este de o înțelepciune teribilă. Încredințat că limbajul nou al filozofiei s-a popularizat de ajuns pentru a șterge vechi prejudecăți verbale, iau îndrăzneala a numi poezia Contesei de Noailles: un lirism practic. Și cine avea să facă eminent acest lirism, dacă nu o femeie?

Moartea și dragostea, laolaltă, le-a uzat poezia pînă la descurajare totală. Bărbații poeți, astăzi, se feresc semnificativ de aceste două ingrediente care scandalizează prin uzură. Însă pentru femeie, îmbătrînirea și moartea nu sunt temă de filozofare poetică, ci amenințări grozave. Grădini, stele, răsărituri și crepuscule, dragostea cu nebuniile și chinurile banale saturate de același etern venin proaspăt, sățios și iarăși ademenitor, și lumea toată, văzută și pipăită, pînă în cele mai plăcute nimicuri ale ei, se animează pentru poetă, și o chinuiesc, numai pentru că este bătrînețe și moarte. O întreagă tinerețe, strălucită, femeia și-a cheltuit geniul socotind bunurile vieții în anxietatea bancrutei finale.

*„O, monde que j'ai tant aimé,*
*Un jour mes yeux seront fermés,*
*Mon coeur chantant devra se taire.*
*Le souffle, un jour me manquera,*
*En vain j'agiterai les bras!*
*Je songe, ardente et solitaire,*
*Au dernier objet sur la terre*
*Que mon regard recontrera."* [2]

Rareori a fost spusă atît de arzător închipuirea morții, și pofta aprigă de a ști întocmai cum va fi clipa din urmă. Obsesia morții devine studiu. Poeta înconjură ideea sfîrșitului absolut, din toate părțile, cu toate temerile, calculele, și rezoluțiile dezolate, cu jocurile rezignării, cu spaimele care strivesc simplu: „O monde, avoir vécu, avoir été des êtres... Et disparaître alors, sans retour disparaître." [3]

Simplă, populară oarecum, îi e vorba; orice cochetărie artistică dispare. Ana de Noailles scrie scrisori de dragoste vieții, iar morții scrisori de spaimă. Lim-

pedele alexandrin tradițional pare a se da la o parte discret, să se audă fără înconjur plîngerea femeii care trăia o viață prea săturată de străluciri ca să nu i se îmbolnăvească sufletul de stafia distrugerii. Firește, gîndul ei recade în vechiul și înduioșetorul vicleșug al omului de a-și închipui în moarte liniștea și libertatea, pentru a uita o clipă anihilarea: „O, mort... je songe à la parfaite paix des yeux et de la bouche, au regret qui nous quitte aussitôt qu'on vous touche, à cette tendre, entière et longue liberté!" [4]

E scrierea ruinei și a morții pure — un manual pentru meditări păgînești, triste sau eroice. Înțelepciunea presărată în versurile Contesei de Noailles e una și veche: înțelepciunea Ecleziastului și a Antologiei grece: „par le chemins poudreux et la verdure e paisse, épuisez les plaisirs; c'est la seule sagesse!" [5] Însă contemplarea, rezignată sau înfiorată, a morții văzute din cuib de copil răsfățat, ea insuflă glasul propriu al poetei. În acest glas se aude practicismul pasionat al femeii. E chinul raționalității ce se năpustește, mîndră sau furioasă, pentru a cere socoteală vieții, pe care o iubește cu lăcomie nemărginită. „Mon coeur plein de raison et plein d'orgueil humain, nous aussi nous irons vers ces frères sans nombre... Car j'étais infinite et j'aimais ce qui dure, et j'avais choisi pour un temps éternel." [6]

Problemele femeii sunt simple; ele țin sufletul înlănțuit în o dureroasă luciditate. Nu cred că s-ar fi putut deștepta în o minte de bărbat această constatare minunată: „l'amour n'est ni joyeus, ni tendre" [7] — Bărbații sunt prea copilăroși, dragostea întîmpină în sufletul lor prea multe tentații rivale; ei nu iau seama prea de aproape la adevărurile din această parte.

E prea lesne a descoperi poetei filiațiuni literare. Villon, poeții Pleiadei, Chénier, Lamartine uneori, apoi Hugo și Verlaine, Moréas, Jammes și Henri de Régnier vin oricui în minte. Dar nu e drept a stărui asupra clasării sale artistice. Contesa de Noailles a notat în versuri constatări turburătoare pînă la dezolare și spaimă, simplu, aforistic, tradițional. Rareori se coboară a face joc rafinat cu imagini: „la haine acide et rouge. Le jour las et brûlé halète, et pend aux ailes des moulins.

— Biches, qui rôdez dans le bois... Que j'aime vos airs vaporeux ! Et ces grands flocons de silence qui tombent avec nonchalance de vos pas prudents et peureux !" [8] Dar inteligența inimii are prea puțin timp pentru copilăriile adînci și stranii ale artei. Cu versurile femeii ne întoarcem la cartea de rugăciune. Ana de Noailles a fost o psalmistă păgînă, localizată în saloanele Parisului.

„Sabine se représentait le plaisir et la mort d'une manière aigüe et simple, par le goût qu'elle avait de la tiédeur et par la peur du frisson."[9] Din voluptate și frică, cu limpede judecată și rezignare, și-a alcătuit această poetă cîntarea înțeleaptă și pasionată.

Atît de fix îndreptate spre plăcere și distrugere, gîndurile ei, acum că e moartă, sună ca niște profeții personale și ne înfioară cu monotonia lor rafinată. Excesul însuși al delirului de viață, femeia îl dezleagă atît de înțelept uneori ; armonios și rece zice versul : „Et tandis que l'on va vers le printemps qui germe, le temps derrière nous soigneusement se ferme" [10].

Poezia acestei femei e o bună diversiune de la luxul nebun al gîndirii și fanteziei masculine.

*Adevărul literar și artistic*, nr. 649, 14 mai 1933, p. 1.

# NOTE

## TRADUCEREA EXPRESIILOR ȘI A CITATELOR DIN LIMBI STRAINE

### I. SCRIITORI ROMANI

#### PUBLICUL ȘI ARTA LUI CARAGIALE

1 Ultimul strigăt, ultima modă.
2 După toate regulile artei.
3 *Viața în aer liber.*

INTRODUCERE [La *Opere* — I. L. Caragiale, vol. I. Ediție îngrijită de Paul Zarifopol. Ed. Cultura națională, 1930]

1 Natura, bogată în potrete ciudate,
Este zugrăvită în orice suflet cu trăsături deosebite,
Un simplu gest o dezvăluie, o nimica toată o face să apară.
2 *Chinul prin speranță.*
3 Biciuiește moravurile rîzînd.

INTRODUCERE [La *Opere* — I. L. Caragiale, vol. II. Ediție îngrijită de Paul Zarifopol. Ed. Cultura națională, 1931]

1 *Birtul „La regina Pédauque", Povestirile lui Jacques Tournebroche.*
2 Povestire sătească.
3 Un colțișor delicios.

[G. IBRĂILEANU :] „CREAȚIE ȘI ANALIZĂ"

1 Aștepți vorba care-ți va oferi sau îți va refuza o întîlnire.
2 Un limbaj bine compus.

G. IBRĂILEANU : „STUDII LITERARE"

1 Nu avem mentalitatea unui literat.
2 Cercetător al lui Eminescu.

„PRIVIND VIAȚA"

1 Durerea mea este cîntată mulțimii necunoscute.

ALEXANDRU TEODOREANU

1 *Povestiri caraghioase.*
2 Lucruri de spus numai între bărbați.

[ADRIAN MANIU.] ARTĂ ȘI VIRTUOZITATE. NOTE ELEMENTARE

1 Spiritual.

DESPRE IDEOLOGIA LUI EMINESCU [G. Călinescu: „Opera lui Eminescu", vol. I, Cultura națională]

1 Irealitatea timpului.

II. SCRIITORI STRĂINI

SENTIMENTALUL MAUPASSANT

1 *Pe apă.*
2 *Cine știe.*
3 *Rugăciunea de seară.*
4 *Suflet străin.*
5 ...pe care mamele permit să fie citiți de fiicele lor.
6 Legăturile pe care le am în viață îmi frămîntă sensibilitatea, care este prea umană și nu îndeajuns de literară... Am o biată inimă trufașă și rușinoasă, o inimă de om, acea bătrînă inimă de om de care lumea își bate joc, dar care se emoționează și doare... Fac parte dintre oamenii jupuiți de vii. Dar nu o spun, nu o arăt, o ascund chiar foarte bine, după cît cred... Fără îndoială, sînt socotit unul din oamenii cei mai nepăsători de pe pămînt. Sînt sceptic pentru că văd limpede. Iar ochii mei spun inimii: „ascunde-te, draga mea, ești caraghioasă — și ea se ascunde".
7 Capitolele consacrate sentimentelor au mult mai multe corecturi decît celelalte... Eu rîd adesea de ideile sentimentale, foarte sentimentale și duioase pe care le găsesc atunci cînd îmi dau osteneala să le caut.
8 *La soare.*

9 *Tare ca moartea.*
10 Despre opere oarecum identice.
11 Spectacolul cel mai grandios pe care îl poate înfățișa arta umană — Capela palatină, cea mai frumoasă din lume, cel mai uluitor giuvaer religios — ansamblu minunat, capodoperă divină — capitele de o frumusețe desăvîrșită — admirabilă firidă într-un stil foarte delicat — scară fermecătoare — proporții ireproșabile — farmec intraductibil al liniilor — Sf. Marc, minunea minunilor lumii — Tiepolo posedă o forță de seducție admirabilă și de nebiruit.
12 El iubea muzica, așa cum alții se prăpădesc după opiu. Ea îl făcea să viseze.
13 *Diminețile unui burghez din Paris.*
14 Cu cît simțim mai puțin un lucru, cu atît sîntem mai capabili să-l descriem așa cum este.
15 Scriu pentru că sufăr.
16 Vai, mizeria bătrînilor lipsiți de pîine, lipsiți de mijloace...
17 Omul jupuit.
18 *Bulgăre de seu.*
19 *Țăranul parvenit.*
20 *Casa Tellier.*
21 Și pînă în zori, fetița proaspăt împărtășită își odihni fruntea pe sînul gol al prostituatei.
22 Guy de Maupassant este un autor apreciat de comis-voiajori. Nuvelele lui se pot citi ușor de la o gară la alta; frazele lui scurte sînt ritmate de zdruncinăturile vagoanelor, iar personajele sale, care-i sînt și admiratori, se regăsesc la fiecare masă de pensiune de provincie...
23 Acestei sărmane și bătrîne inimi omenești...
24 *Frumusețea inutilă.*
25 Și atunci simți printr-un fel de intuiție!...
26 *Viața și opera lui Maupassant.*
27 Cîrpeau boarfe pe pragul casei — o teamă, treptat...
28 Micuțul e al tău, ți-o jur în fața lui Dumnezeu, ți-o jur pe sufletul meu, ți-o jur în clipa morții!...
29 O teamă îl cuprindea treptat, o teamă ciudată, teama de întuneric, teama de singurătate, teama de pădurea pustie și teama de lup...
30 Natura în măreția, în puterea, în prospețimea și în gingășia ei — lacrimile, picături de jale izvorîte din suflet.

Ce poate fi mai frumos decît o femeie adormită? Acea linie unduioasă... Ce poate fi mai tulburător și mai plin de încîntare decît un pat desfăcut? Nici o femeie nu dormise pe pieptul lui, abandonîndu-se cu totul dragostei — fiorul dumnezeiesc al unei strîngeri de mînă — femininul, odiosul și înnebunitorul feminin.

31 Munți prăpăstioși, sălbatici și sterpi, deal fermecător — oraș plăcut și curat — străzi plantate cu arbori frumoși — un sat drăgălaș — un orizont de toată frumusețea — peisaj măreț și melancolic — un orizont neașteptat. În aer plutea ceva, ceva subtil și necunoscut, o atmosferă ciudată ca un miros difuz, mirosul invaziei.

32 Proaspăt îmbogățit.

33 *Viața hoinară.*

34 Focul ceresc a învins totul, a mistuit, a pulverizat, a ars totul, acest foc care înlocuiește aerul și umple orizontul... Și toate acestea au un colorit ciudat, orbitor, dar totuși catifelat, culoarea nisipului cald, parcă amestecată cu o nuanță vineție, căzută din cerul topit. O vale uscată și roșie, fără un fir de iarbă, se întindea departe, asemeni unui bazin de nisip. Dar, deodată, o umbră mare străbate încet de la un capăt la altul, pată fugară ce alunecă pe pămîntul gol. Această umbră este adevărul, singurul locuitor al acelor locuri mohorite și moarte...

35 Marsilia transpiră la soare, ca o fată frumoasă care nu s-ar îngriji...

36 Să intrăm în uzina d-lui Schneider! Ce feerie! Aici este împărăția fierului. Patru mașini uriașe! Ce fac oare? Să încercăm să vedem și să înțelegem!...

37 Ne lipsesc, într-adevăr, cuvintele care ar face să ne treacă prin fața ochilor toate combinațiile de nuanțe...

## [ANATOLE FRANCE.] OMUL CĂRȚILOR

1 Acea nevoie de logică și de limpezime ce mă roade necontenit.

2 *Revolta îngerilor.*

3 Această fată avea genunchii friguroși ai unei femei născute pentru dragoste.

4 Orice epocă este banală pentru cei care o trăiesc.

5 Poveste falsificată.

1 Fiecare, în măsura în care există, încearcă să stăruie în existența sa.

2 Or, noi, care, dimpotrivă, ne străduim să formăm nu vreun gramatic sau logician, ci un gentilom, să-i lăsăm să-și facă de cap; avem alte căi de urmat.

3 Filozofii sînt oameni de calitate.

4 La Rochefoucauld avea o înfățișare plăcută, un aer maiestuos, multă inteligență și puțină învățătură.

5 D-l La Rochefoucauld nu făcuse studii, dar avea un bun simț desăvîrșit și o excelentă școală a lumii.

6 Autenticul om de societate este acela care nu are pretenții...

7 N-a fost niciodată în stare să realizeze ceva... A fost totdeauna pradă nehotărîrii; n-a fost niciodată războinic, deși era un foarte bun ostaș. N-a fost din fire niciodată bun curtean, deși ar fi vrut totdeauna să fie. N-a știut niciodată să lupte pentru partidul său, deși, toată viața, a aparținut vreunuia.

8 Ar fi fost mult mai cuminte să se cunoască pe sine și să se mulțumească să treacă, ceea ce ar fi putut face, drept omul de curte cu cele mai desăvîrșite însușiri în viața de toate zilele din timpul său.

9 Spiritul geometric și spiritul de finețe.

10 Se cuvine să observăm tot ce se petrece în inima și în mintea celor cu care stăm de vorbă și să ne obișnuim din vreme a cunoaște sentimentele și gîndurile după semne aproape imperceptibile.

11 Studiul acestei științe (al geometriei) v-a lăsat obiceiul de a judeca toate lucrurile numai prin demonstrații... Aceste lungi judecăți, decurgînd una din cealaltă, vă împiedică să pătrundeți nemijlocit în domeniul cunoștințelor superioare care nu înșală niciodată... Ajunge să ai privirea și mintea ageră pentru a observa, după înfățișarea și fizionomia persoanelor cu care te întîlnești, o mulțime de lucruri tare folositoare...

12 Studiul omului, adevăratul studiu ce i se potrivește acestuia... care mă va mîngîia întotdeauna de faptul că-mi sînt necunoscute științele exterioare.

13 Măreție și limpezime a minții, politețea spiritului, inteligență rafinată și spirituală, inteligență cultivată, minte rațională, judecată dreaptă, spirit practic și îndemînatic, spirit ager și sclipitor, spirit fin și finețe de spirit, spirit al amănuntului; poți fi neghiob și totodată foarte spiritual.

14 În Montaigne găsim anatomia perfectă a patimilor omenești și a mișcării lor interioare... un desen anatomist universal cu totul special și deosebit al omului interior.

15 Ea exprimă atît de delicat sentimentele cele mai greu de exprimat și se pricepe atît de bine să facă anatomia unei inimi îndrăgostite... încît ar putea să descrie cu exactitate acele sentimente năvalnice pe care nu le cunosc decît cei ce le simt sau cei care le-au simțit.

16 Predicatorul a făcut o anatomie a patimilor care nu e mai prejos de maximele d-lui de La Rochefoucauld (*Primul dialog asupra elocinței*).

17 Nu știu dacă ați observat că gustul de a face maxime este tot atît de molipsitor ca guturaiul. Se află aici cîțiva discipoli ai d-lui de Balzac care au auzit vorbind de aceasta și care nu vor să se mai ocupe cu altceva.

18 „L'honnête homme" a devenit omul unei profesii.

19 Cea mai constantă preocupare a omului ideal.

20 Omul cel mai desăvîrșit din timpul său.

21 În această carte nu există aproape decît un singur adevăr... această idee, însă, se înfățișează sub aspecte atît de numeroase și de variate, încît prezintă interes aproape de fiecare dată.

22 Hazardul și capriciul stăpînesc lumea.

23 Cîte burgheze nu fac pe ducesele.

24 Rog pe cititor să nu-și lase dusă mintea de cea dintîi pornire a inimii și, dacă îi este cu putință, să poruncească amorului său propriu să nu se amestece în judecata pe care o va face... Tot ce are cititorul mai bun de făcut este să se convingă din prima clipă că nici una din aceste *Maxime* nu-l privește personal și că el este singurul om exceptat, deși ele par a fi generale...

25 Această frază, de o ironie ingenioasă...

26 În judecățile lor despre noi, dușmanii noștri sînt mai aproape de adevăr decît noi înșine.

27 Nimeni nu vrea să fie umil. Fără umilință, ne păstrăm toate defectele. Adevăratele mari umiliri sînt acelea care nu se cunosc; vanitatea ni le face pe celelalte ușoare.

28 Ea era un om sincer și întreg pentru că îndrăgea oriunde adevărul, fără prefăcătorie.

29 Ceea ce cuprind nu este decît rezumatul unei morale conforme concepțiilor împărtășite de mai mulți părinți ai bisericii.

30 *Discurs despre observații făcute.*

31 Acest tratat este foarte folositor pentru că arată oamenilor că, lipsiți de ajutorul religiei, ei nu sînt în stare să facă binele.

32 *Despre ipocrizia virtuților umane.*

33 Vom enunța din nou frumoase moralități la gura sobei.

34 Viciile lui erau cît se poate de reale, iar toate virtuțile îi erau false.

35 Virtutea adevărată este sigură pe sine, ea se arată fără nici un artificiu, într-un chip simplu și natural, ca și aceea a lui Socrate... Cred că, în morală, Seneca era ipocrit, iar Epicur un sfînt.

36 Mare om și geniu admirabil.

37 Sinceritatea nu este decît o subtilă prefăcătorie. Cele mai multe fapte omenești sînt fardate și nu constau decît dintr-o aparență.

38 Nimeni nu vorbește de noi cînd sîntem de față așa cum vorbește în lipsa noastră. Unirea dintre oameni se bizuie doar pe această înșelătorie reciprocă. Dacă oamenii ar ști ce vorbesc unii despre alții, n-ar mai exista nici patru prieteni pe lume. Toți oamenii se urăsc în chip firesc. Omul s-a folosit de concupiscență cum a putut, pentru a o face să folosească binelui public. Dar aceasta nu-i decît prefăcătorie, căci, în realitate, ea este ură.

39 În om nu există exces nici în bine, nici în rău.

40 Mai toți oamenii sînt mediocri și superficiali, atît în bine, cît și în rău *(Proiect pentru un tratat despre istorie. Scrisoare către Academie).*

41 În mai toate faptele ei, credea că zace un amor propriu travestit în virtute. Cu cît era mai lucidă, cu atît se chinuia mai cumplit.

42 Vanitatea este atît de adînc ancorată în sufletul omului, încît un soldat, o ordonanță, un bucătar, un hamal se

laudă și vor să fie admirați: același lucru îl vor pînă și filozofii. Iar cei care scriu în contra vanității vor gloria de a fi scris frumos; și cei care îi citesc revendică gloria de a-i fi citit; chiar și eu, care scriu acestea, am poate aceeași poftă, ca și cei, poate, care mă vor citi. Curiozitatea nu este decît vanitate. De cele mai multe ori nu voim să știm ceva decît pentru a putea să vorbim despre aceasta.

43 Gîndindu-mă la mine, îmi dau seama că, din amor propriu, îmi pare tare bine că mi s-a poruncit să scriu toate acestea, căci, mai presus de toate, îmi place să mă ocup de mine însămi și să-i determin și pe ceilalți să se ocupe de mine; amorul propriu face ca omul mai curînd să se bîrfească pe sine însuși decît să nu vorbească de sine deloc... Mă denaturez în parte pentru a cunoaște plăcerea de a afla că lumea are o mai bună părere despre mine, și este chiar un artificiu al amorului meu propriu care mă împinge să mă descriu cu defecte pentru a ști ce să cred depre mine cu adevărat...

44 Îmi iubesc fiica, dar ea nu mă va reține nici măcar o clipă; o văd cu plăcere și aș părăsi-o fără durere; puneți de acord acestea cum credeți, dar eu le simt așa cum vi le spun... Eu părăsesc lumea; o fac fără părere de rău, dar nu și fără chinuri... Mă aflu într-o dispoziție duioasă și totodată atît de cruntă... Împăcați aceste contradicții ce zac în mine.

45 *Predică despre sfințenie.*

46 Nimic nu este mai lesne și mai firesc decît să ne făurim o falsă cunoștință, după dorințele sau interesele noastre... Tot ceea ce dorim, pe măsură ce dorim, devine bun în ochii noștri și ne pare bun... De îndată ce nu mai este vreun interes al nostru la mijloc, nu ne costă nimic să avem o conștiință curată. Fiecare este conștiincios față de sine numai în măsura în care o permite interesul său *(Predică despre conștiința falsă).*

47 Marele cunoscător al sufletului omenesc.

48 Preceptul „Cunoaște-te pe tine însuți" s-a născut mai degrabă din iritarea ce o provoacă în noi defectele semenilor decît din dorința noastră sinceră de a ne cunoaște pe noi înșine.

49 Noi am vrea ca ceilalți să se cunoască pe sine pentru ca ei să se poarte într-un mod mai puțin supărător față de noi; nu vrem să ne cunoaștem, ca să nu vedem în noi ceea ce ne-ar scandaliza.

50 Lumea este plină de oameni care se înșală cu bună-credință și care nu văd în ei înșiși ce văd ceilalți.

51 Fiecare om se străduiește să ocupe un loc cît mai mare în propria lui imaginație, și dă din coate în societate doar cu scopul de a umfla părerea ce și-o face despre sine. Omul ține, din fire, la propriile-i păreri, căci nu este niciodată lipsit de o anumită lăcomie care-l îndeamnă spre dorința de a-i stăpîni pe ceilalți... Dacă ar fi așa, eu n-aș fi un om abil; or, eu sînt un om abil, deci nu este așa!

52 În d-l de La Rochefoucauld a fost întotdeauna un nu știu ce... Nu știu care este pricina nehotărîrii sale... Noi vedem efectele acesteia, cu toate că nu-i cunoaștem cauza.

53 Bunul său simț este foarte bun cînd e vorba să chibzuiască... Judecata lui nu este subtilă cînd trebuie să acționeze.

54 Acel aer sfios și rușinat pe care-l are în viața civilă.

55 A căutat totdeauna să iasă din viața publică tot atît de nerăbdător cum intrase.

56 Bătrînii care au văzut în ce hal se afla regatul au dispărut, iar tinerii, care n-au auzit despre acea stare de lucruri decît într-o vreme cînd regele își stabilise autoritatea, ar fi ispitiți să creadă că sînt povești, deși sunt adevăruri perfect dovedite.

57 Buna-cuviință este cea mai neînsemnată și, totodată, cea mai respectată dintre legi.

58 Pentru că ne lasă libertatea fără a pune stăpînire pe ea, și ea pare să facă una cu omul de societate desăvîrșit. Ea doar atinge libertatea ușor și în treacăt.

59 D-l de La Rochefoucauld și d-na de La Fayette au compus un roman „galant"... Sînt la o vîrstă cînd nu pot face altceva împreună!

60 Tăcere, st! Citește-mi scrisoarea în șoaptă... Pot să îndrăznesc? Închide toate ferestrele, stinge lumînările... Un învățăcel al lui Baron, un prieten al Adevărului, un semipărinte al Bisericii a fost găsit culcat între două cearșa-

furi, nu numai cu o femeie, ci cu două, dintre care una era vara lui primară, iar celeilalte îi era duhovnic...

61 Ei, cum așa! Atîția bani doar ca să-l silească pe d-l de Grignan să se culce cu fiica mea!... Se vor culca împreună mîine, poimîine, toată viața! Ei, haide, nu este prea scump!

62 Eliminarea unui rînd face cît un ludovic de aur, iar suprimarea unui cuvînt, cinci bani.

63 Iată o întrebare între două maxime: poți ierta o infidelitate, dar nu o uiți. Poți uita o infidelitate, dar nu o ierți.

64 Mutra sigură de sine și științifică.

65 Conform regulilor.

66 Nu este atît o carte, cît material pentru a împodobi o carte.

67 *Pasiunile sufletului.*

68 Nervii conțin un anumit aer sau curent foarte subtil numit spirite animale.

69 Mișcarea sîngelui și a spiritelor, în dragoste.

70 Observ că, în dragoste, omul simte o binefăcătoare căldură în piept și că digerarea cărnii se face foarte repede în stomac, astfel încît această pasiune este folositoare sănătății.

71 Gravitatea este o taină a trupului, inventată pentru a ascunde cusururile spiritului.

72 După cum nu scriem pentru a dovedi omului că el are un obraz, tot astfel nu este nevoie să-i dovedim că are amor propriu. Acest amor propriu este instrumentul conservării noastre; el seamănă cu instrumentul perpetuării speței: ne este necesar, ne este drag, ne face plăcere, și trebuie să-l ascundem *(Dicționar filozofic. Amor propriu).*

73 Viciile intime aduc foloase colectivității.

## OBIECȚII LUI FLAUBERT

1 Acest biet mare scriitor.

2 Henry Laujol este un pseudonim sub care se ascunde un funcționar foarte distins al Republicii. În toate paginile semnate cu numele Henry Laujol, cultului pentru artă i se adaugă un interes pentru realitățile vieții, care trădează pe omul cu experiență... Într-o povestire de un stil ales, el îl silea pe Don Juan să admită că fericirea n-o

poți găsi decît în căsnicie și într-o viață așezată... Un destin reușit este, și el, o capodoperă. Să lupți, să speri, să vrei; să iubești, să te căsătorești, să ai copii, sînt oare toate acestea, în ochii Domnului, nerozii mai mari decît să înșiri cuvinte negru pe alb, să mototolești hîrtii și să te lupți nopți întregi cu un adjectiv?... Ar însemna să proclamăm neantul frumosului, al geniului, al gîndirii, neantul a tot ce există... D-l Henry Laujol, cînd scria, nu-și mai avea tot sîngele rece — ceea ce nu mă surprinde.

3 Omul este divers; Flaubert era divers, dar mai era și dislocat, iar părțile care îl alcătuiau tindeau neîncetat să se desprindă de celelalte. Acest om... nu era inteligent. Cînd îl auzeai înșirînd, cu o voce grozavă, aforisme nesărate și teorii obscure... îți ziceai uluit: iată, iată țapul ispășitor al demenței romantice, animalul ales în care intră toate păcatele poporului de genii. El era și marele sfînt Cristofor, care, sprijinindu-se anevoios de un stejar dezrădăcinat, a trecut literatura de pe malul romantic pe malul naturalist, fără a bănui ce anume ducea, de unde vine și încotro se îndreaptă. Ideile lui literare erau de nesusținut. Ele înnebunesc pe orice om cu scaun la cap; sînt absurde și atît de contradictorii, încît cine ar încerca să potrivească numai trei din ele ar trebui foarte repede să-și apese mîinile pe tîmple, ca să nu-i plesnească capul. Lucra cît un bou... pierzînd o mulțime de timp pentru a se informa și a se documenta (ceea ce făcea într-un mod foarte greșit, căci nu avea nici simț critic, nici metodă). ...Flaubert avea să păstreze ca pe o comoară teoriile învățate la școală despre superioritatea absolută a literatului, despre antagonismul dintre scriitor și restul omenirii... O concepție puerilă despre datorie a persistat în această minte în care, în ciuda unor străfulgerări orbitoare, a domnit mereu un fel de noapte.

4 Cultul pentru artă și interesul pentru realitățile existenței.

5 *Viața* (sa) *literară* este plină, mai ales, de tot ce ignora. El a ignorat pe Rimbaud, și-a bătut joc de Mallarmé, a ridicat în slavă pe Coppée, pe Prudhomme și pe F. Plessis, considerîndu-i „poeți autentici"... D-l France explică totdeauna foarte limpede ceea ce nu înțelege; ceea ce nu percepe și nu înțelege nu există pentru el; de asemenea, universul lui este foarte simplu, foarte mărunt, fără nici

o umbră şi fără nimic nou... Mai presus de toate, îi place să gîndească la fel cu toată lumea. A batjocorit pe cei care-i batjocorea mulţimea... Acest pedagog libertin şi înzestrat cu darul vorbirii n-a ajuns prea departe nici pe linia inteligenţei, nici a sentimentului... nu s-a îndoit niciodată de sine, n-a bănuit niciodată cît de înguste îi erau percepţiile.

6 Eu îi numesc pe burghezi, pe toţi cei ce au un mod de gîndire josnic.

7 Nu admit ca cineva să facă critica unei arte a cărei tehnică n-o cunoaşte.

8 Arta picturii nu poate fi apreciată în mod just decît de cei care sînt pictori buni; celorlalţi le este ascunsă, ca şi ţie, o limbă străină...

9 Lărgime de vederi.

10 În anumite clipe ale acestor situaţii, ar trebui o nimica toată pentru ca idealul să se adauge realităţii, pentru ca personajul să se desăvîrşească şi, oarecum, să se refacă. Acesta este, de pildă, cazul lui Charles Bovary, spre sfîrşitul volumului: Dacă ar fi vrut sculptorul, ar fi fost de ajuns să mai modeleze puţin argila pe care a frămîntat-o, pentru ca un cap vulgar să se prefacă într-o figură nobilă şi duioasă. Cititorul ar fi intrat în joc, fiindcă aproape o cerea.

11 Unul din reproşurile pe care le fac acestei cărţi este că binele îi lipseşte cu totul... De ce oare n-a creat autorul măcar un singur personaj în stare să mîngîie, să odihnească pe cititor, oferindu-i spectacolul virtuţii, de ce nu i-a rezervat un singur prieten? Menirea artei constă oare în a nu mîngîia, în a nu vrea să admiţi nici un element de blîndeţe şi de duioşie? Printre aceste existenţe provinciale se află şi suflete bune şi nobile.

12 Care locuia la Mézières, în Haute-Vienne.

13 Deşi îmi dădeam seama de părtinirea care este însăşi metoda şi care constituie *arta poetică* a autorului.

14 Opinia *„conformistă": lumea* ar fi dorit — *lumea* se aştepta ca!...

15 Publicul ar fi vrut de asemeni ca el să elimine din următoarea sa lucrare orice bănuială de erotism şi orice combinaţie prea dăunătoare de acest fel.

16 În ultima parte a lucrării... voi semnala un cusur care a sărit în ochii tuturor; deşi autorul, desigur, n-a urmărit aceasta, există amănunte foarte îndrăzneţe, foarte scabroase, care aproape că trezesc o emoţie senzuală.
17 Salammbô zburdă cu şarpele, toată scena este o măscară.
18 Dacă vreţi să ne cuceriţi, zugrăviţi-ne pe semenii noştri!
19 Descrierea este frumoasă, foarte frumoasă — peisajul foarte bine pictat, e iscusit, dar... artificial — este executat cu îndemînare.
20 Este, hotărît, prea aţîţătoare.
21 Măscară.
22 În această privinţă, el este extraordinar de limitat — domeniul ideilor îi este cu desăvîrşire închis.
23 Un om inteligent i se părea lui Flaubert anormal şi oarecum un răufăcător.
24 Orice zgomot se stinge în jurul odihnei lui.
25 Acesta e semnul unei deplorabile facilităţi.
26 Observaţiile mele de pedagog.
27 Acest om nu-i un scriitor.
28 Trăiască melodrama care a făcut-o pe Margot să plîngă!
29 Şi te pişi pe soare.
30 Această carte pentru scursura catolico-socialistă, pentru putorile filozofico-evangheliste.
31 Idealul lui Marmontel şi cel al iacobinilor merg mînă în mînă.
32 Personalitatea sentimentală va fi factorul care, mai tîrziu, va face ca o parte însemnată a literaturii contemporane să pară puerilă şi cam neghioabă.
33 Ceea ce ştie nu se cuvine, iar ceea ce se cuvine nu ştie.
34 În ceea ce mă priveşte, tu pari a suferi de un tic sau de un viciu de formă... Am să-ţi spun doar că toate aceste cuvinte: *a se grăbi, este momentul, loc ocupat, a-ţi face o situaţie...* reprezintă pentru mine un vocabular lipsit de înţeles.
35 Iritabilitatea lui era fără margini, chiar stranie... te cam uimeşte...

## DESPRE METODA ŞI STILUL LUI PROUST

1 Persistenţa în mine a unei vechi dorinţe de a munci, de a recîştiga timpul irosit, de a-mi schimba viaţa, sau, mai

degrabă, de a-mi începe viața, îmi dădea iluzia că eram tot așa de tînăr; totuși, amintirea tuturor evenimentelor ce se succedaseră în viața mea (precum și a acelora ce se succedaseră în inima mea, căci atunci cînd omul s-a schimbat mult, este ispitit să presupună că a trăit mai mult) în cursul ultimelor luni de viață ale Albertinei, făcuse ca ele să-mi pară mult mai lungi decît un an, iar acum uitarea atîtor lucruri despărțindu-mă prin spații goale de evenimente foarte recente, pe care le făceau să-mi pară vechi, deoarece avusesem ceea ce se numește *timpul* de a le uita, datorită acelei interpolări fragmentate, neregulate în centrul memoriei mele — ca o ceață deasă pe ocean, care șterge punctele de reper ale lucrurilor — îmi dezechilibra, îmi disloca simțul distanțelor în timp, strîmte ici, dilatate colo, și mă făcea să mă cred ba mult mai departe, ba mult mai aproape de lucruri decît eram în realitate *(Albertine disparută)*

2 Stilul lui Proust, care reia — recreîndu-l — stilul tradițional al veacurilor 17 și 18 ne surprinde, pentru că se deosebește atît de mult de forma impresionistă din zilele noastre.

3 Neavînd decît o cinste precară și o libertate provizorie (parte condamnată a colectivității umane)... „siliți de a-și ascunde viața".

4 Comparată cu aceste idei (despre fetele din Balbec), amintirea d-nei de Guermantes la Opera comică era o nimica toată, o steluță alături de coada lungă a cometei sale sclipitoare; pe de altă parte, cunoșteam aceste idei cu mult înainte de a o cunoaște pe d-na de Guermantes; *amintirea,* dimpotrivă, n-o posedam pe deplin; cînd și cînd, ea îmi scăpa; în timpul orelor în care, după ce plutise în mine întocmai ca imaginile altor femei frumoase, deveni treptat o asociere unică și definitivă — înlăturînd orice altă imagine de femeie — cu ideile mele romanțioase cu mult mai vechi decît ea, tocmai în acele ore, în care mi-o aminteam cel mai bine, ar fi trebuit să încerc a-i pătrunde exact firea; dar atunci încă nu știam ce însemnătate avea să reprezinte pentru mine; era numai duioasă ca o primă întîlnire cu d-na de Guermantes, în mine ea era prima schiță, singura autentică, singura executată după modelul viu, singura care era, într-adevăr,

d-na de Guermantes; tot astfel, în cele cîteva ore cînd am avut fericirea s-o deţin, fără a şti să bag de seamă, deşi era, desigur, fermecătoare această amintire, deoarece era mereu a ei, în chip cu totul liber încă în acel moment, fără grabă, fără oboseală, fără nimic necesar, fără nelinişte, încît o fixaseră şi mai definitiv ideile mele, ea dobîndi de la dînsele o forţă şi mai mare, devenind însă mai imprecisă; curînd n-am mai putut-o regăsi; iar în visările mele o deformam probabil cu totul, căci ori de cîte ori o vedeam pe d-na de Guermantes, observam o discrepanţă, de altfel, de fiecare dată alta, între ceea ce îmi închipuisem şi ceea ce vedeam *(Din partea dinspre Guermantes).*

5 *Principii fundamentale ale metafizicii moravurilor,* partea I.

6 Căci toate acţiunile care o (sau îl)...

7 Raţiune şi natură.

8 Critica judecăţii.

9 Acele judecăţi pe care le numim estetice.

10 Trebuie spus, de altfel, că obrazul Odettei...

11 În legătură cu aceasta, ne putem întreba dacă, privitor la dragoste, n-ar trebui să procedăm ca acei care îşi astupă urechile pentru a se feri de zgomot.

12 Dar să ne întoarcem la sunet.

13 O tristeţe moleşitoare îl copleşi, o altă tristeţe decît cea care-l cuprinsese în timpul drumului. Personalitatea angoaselor lui dispăruse; ele se întinseseră, se dilataseră, îşi pierduseră propria lor esenţă, ieşiseră oarecum din el pentru a se combina cu acea nespusă melancolie pe care o degajă peisajele aţipite sub liniştea apăsătoare a serii; această jale nedeslușită plutind peste toate, gonind puterea de judecată, curăţînd sufletul de spaimele sale precise, adormind punctele dureroase, potolind prin misterul său suferinţele neîndoielnice, îl alină... Apoi, gîndurile lui, topite în melancolia ce-l înconjura, se regrupară şi, redevenite active prin coeziune, îl izbiră brusc în inimă *(În radă).*

14 Nu mă interesez decît de ceea ce îmi pare că dezvăluie legi generale.

15 *La umbra fetelor în floare.*

16 Fericirea, fericirea datorită Gilbertei... era un lucru alcătuit numai din gînduri.

17 Știi ca și mine că îmbinarea emoțiilor morale cu senzațiile naturale — care fac singura mare poezie — tinde întotdeauna să confere stilului ceva prea abstract.

18 Descoperim rareori motivele faptelor surprinzătoare ale semenilor noștri.

19 În omenire, frecvența virtuților identice pentru toți nu este mai uimitoare decît mulțimea defectelor proprii fiecăruia. Varietatea cusururilor nu este mai puțin uluitoare decît asemănarea virtuților. Omul cel mai desăvîrșit are un anumit defect care te scandalizează sau te înfurie.

20 Într-o lume simțim, într-alta gîndim și numim; între cele două lumi putem stabili o concordanță, dar nicidecum să umplem intervalul.

21 Să spunem într-adevăr — ca să revenim la — ca să anticipăm asupra — pentru a da o idee — după cum se va vedea în ultimele volume ale acestei opere — lucru pe care trebuia să-l relatăm din cauza consecințelor ce avea să le aibă mult mai tîrziu și pe care îl vom urmări in amănunt cînd va sosi momentul.

22 Albe zeități ce locuiesc în acele întunecoase ținuturi, monștrii din orchestră, canapea roșie ca o stîncă de mărgean, înfloriri ale mării, mozaic marin abia ieșit din valuri, strălucitoare fiice ale mării, semizeu acvatic.

23 El se amuză cîteodată în a căuta efecte literare și pare că o face totdeauna cu ironie.

24 Fecioare vigilente, atotputernice, danaide ale nevăzutului, furii ironice.

25 Mica vrăjitoare — mica sibilă lipsită de rațiune — mica proroacă — ursitoare temporar învinsă — febră — piton strivit.

26 Zîna castelului, zîna casei aristocratice, zîna vestitului palat.

27 Cuib duios de alcion.

28 Acel mic organ pe care-l numim inimă, acea inimioară care ar trebui să poată fi extrasă pe cale chirurgicală.

29 Care pun gustul mai presus de orice.

30 Dezgustul limbii vorbite.

31 Este o carte foarte reală, dar ea se sprijină, oarecum, pentru a imita memoria involuntară, pe reminiscențe subite.

32 Stînd de vorbă cu Saint-Loup — și tot astfel ar fi fost, fără îndoială, cu oricare altă persoană — nu simțeam

nimic din acea fericire pe care o gustam, dimpotrivă, atunci cînd mă aflam fără tovarăş. Cîteodată, fiind singur, simţeam cum năvăleşte din străfundul fiinţei mele vreuna din acele impresii care-mi dădeau o stare extrem de plăcută.

33 Hohotele de plîns, pe care avui puterea să le stăpînesc în prezenţa tatălui meu şi care nu izbucniră decît în clipa în care mă găsii singur cu mama, n-au încetat, de fapt, niciodată; iar dacă le aud din nou, se datoreşte doar faptului că acum viaţa este mai tăcută în jurul meu.

34 Astfel se desfăşura în sufrageria noastră, sub lumina de lampă pe care o îndrăgesc, una din acele conversaţii în cursul cărora înţelepciunea, nu a naţiunilor, ci a familiilor, punînd stăpînire pe cîte o împrejurare — moarte, logodnă — şi aşezînd-o sub lupa memoriei, îi dă întregul ei relief... şi situează în perspectivă, la diferite puncte ale timpului şi ale spaţiului, numele decedaţilor, adresele succesive, originea averii, schimbările de proprietate. Această înţelepciune nu se inspiră oare de la muza pe care se cuvine să n-o băgăm în seamă cît putem mai mult, dacă vrem să ne păstrăm ceva din prospeţimea impresiilor şi oarecare dar creator?... Muza care a cules tot ceea ce muzele mai nobile ale filozofiei şi ale artei au respins, tot ce nu se bazează pe adevăr, tot ce este numai contingent, dar care dezvăluie şi alte legi (această muză) este Istoria.

35 Din pricina inerţiei absolute în care trăia, mătuşa Léonie dădea senzaţiilor ei celor mai neînsemnate o importanţă extraordinară; ea le înzestra cu o mobilitate care o împiedica să le păstreze pentru ea, şi, în lipsa unui confident căruia i le-ar fi putut comunica, şi le anunţa sieşi într-un monolog neîntrerupt, care era singura ei formă de activitate.

36 Viaţa acelor fete frumoase (pe care, din pricina lungilor mele perioade de singurătate, le întîlneam atît de rar) îmi părea, ca şi tuturor celor în care uşurinţa realizării n-a stins puterea de concepţie, ceva tot atît de deosebit de ceea ce cunoşteam, tot atît de ispititor ca oraşele cele mai minunate pe care le făgăduieşte o călătorie (*Prizoniera*).

37 Zeiţele de care nu te poţi apropia...

1 Terenţiul secolului nostru.

2 Toată lumea a regretat un om atît de rar şi continuă să-l regrete pe zi ce trece: îndeosebi persoanele înzestrate cu gust şi delicateţe. El a fost supranumit Terenţiul secolului său; acest singur nume cuprinde toate laudele ce i s-ar putea aduce...

3 ...După felul ales al rostirii... Operele lui Terenţiu sînt cele mai elegante ale genului.

4 Are mult mai puţin parfum de nobleţe.

5 Printre autorii mei favoriţi din literatura latină *(Despre stilul şi lectura Părinţilor Bisericii în vederea formării unui orator).*

6 Devenite foarte decente prin foarte mici modificări.

7 De care te lipseşti cu plăcere.

8 Cunoştea perfect operele poeţilor, mai ales pe cele ale lui Terenţiu; îl alesese drept modelul cel mai desăvîrşit, şi nimeni nu l-a imitat pe Terenţiu atît de bine ca el.

9 Celălalt era unul dintre cei mai buni actori ai trupei lui; om de societate desăvîrşit, era ascultător, politicos, şi Molière simţise multă plăcere în a-l instrui personal.

10 El poate fi considerat Terenţiu al timpului nostru, pentru că e mare autor şi mare comedian.

11 Cel care putu să-l învingă pe Numanţiu.
Care subjugă Cartagina
Altădată, sub numele de Terenţiu
Ştia oare să glumească mai hazliu decît tine?
Muza ta,
Grăieşte adevărul cu duh
În chip folositor.

12 Dacă îndrăgind poporul mai puţin, în zugrăvirile sale docte
Nu şi-ar fi pus personajele să se schimonosească atît de des,
Dacă n-ar fi părăsit ceea ce este plăcut şi fin
Pentru bufonerie
Şi nu l-ar fi alăturat fără ruşine pe Tabarin de Terenţiu.

13 Adevăratul nostru Terenţiu francez
De o sută de ori superior celuilalt,
Molière, acel neasemuit
Şi din ce în ce mai admirabil...

14 Nu a fost în antichitate vreun autor care să întreacă geniul lui Molière în crearea comicului. De asemenea, de cînd a murit, nu găsim nici o comedie care să merite a fi citită.

15 Trebuie să recunoaştem că Molière este un mare poet comic. Îndrăznesc să spun că a adîncit anumite personaje mai mult decît Terenţiu; a îmbrăţişat o mai mare varietate de subiecte.

16 Ţii minte că odinioară
Noi am conchis unanim
Că el avea să readucă în Franţa
Bunul-gust şi spiritul lui Terenţiu?
Plaut nu mai este decît un măscărici nesărat.
Şi nicicînd n-a fost aşa de plăcut
Să asişti la un spectacol de comedie;
Căci să nu crezi că acolo rîzi
De cîte o glumă veche,
Bună *in illo tempore*.
Noi am schimbat metoda:
Jodelet nu mai e la modă,
Iar acum nu trebuie să te îndepărtezi
De natură măcar cu un pas.

17 Maestrul François, al cărui învăţăcel continuu să mă consider.

18 În lucrările lui nu găseşti decît sprinteneală, eleganţă, frumuseţe naturală şi delicateţe.

19 Sub această lespede funerară zac Plaut şi Terenţiu; şi totuşi, singur Molière zace acolo.

20 Molière al nostru, Terenţiul şi Plautul veacului nostru.

21 Ce om s-ar fi putut face din aceşti doi autori comici!

22 Oricine are de învăţat de la tine:
La tine, totul este bun şi frumos;
Iar cel mai caraghios cuvînt al tău
Face adesea cît o predică.

23 Un legislator al bunei-cuviinţe în societate.

24 Corneille, vechi roman printre francezi, a întemeiat o şcoală de mărinimie; iar Molière a făurit-o pe aceea a vieţii civile.

25 Îmi plac la nebunie *Mizantropul*, *Atalia* şi alte piese ce mi se par a fi şcoli de virtute şi de *bună-cuviinţă* (*Dicţionar filozofic*, art. *Catehismul parohului*).

26 Omul cel mai extraordinar al timpului său, de la care toate clasele societății învățau virtutea și buna-cuviință.

27 Tact pentru buna-cuviință, tonul lumii elegante.

28 Căci se abătea adesea de la noblețea geniului său prin glume grosolane, cărora le dădea drumul pentru a fi pe placul mulțimii; or, autorul trebuie să nu aibă în vedere decît publicul ales.

29 Limba latină înfruntă decența.

30 D-l Despréaux apreciază mult majoritatea pieselor scurte ale lui Molière, îndeosebi *Critica Școlii femeilor.* El mi-a citat de asemeni *Contesa de Escarbagnas (Memoriile lui Brossette despre Boileau).*

31 Sacul caraghios în care îl bagă Scapin.

32 Un bufon prea serios.

33 Lotheissen, *Istoria literaturii franceze în veacul al XVII-lea*; Rigal, în Petit de Julleville, *Istoria limbii și literaturii franceze*; Victor Fournel, *Teatrul în veacul al XVII-lea*: Petit de Julleville, *Teatrul în Franța.*

34 *Aventurile amoroase ale ducelui de Ossone.*

35 Iată că vine cel a cărui frumusețe perfectă este icoana tainică a iubirii tale. Îl vei primi chiar în patul tău pe acest duce, al cărui farmec ar tulbura pînă și un butuc. Vai, ai să-l simți culcat în așternutul tău, la o șchioapă de buzele tale, aproape în brațele tale! Un prilej atît de prielnic de a-ți satisface dorința merită să nu-l lași să-ți scape. Prefă-te că visezi, iar în visele tale vorbește mult cu gesturi amoroase și pătimașe adresate numai lui, astfel încît să-și dea bine seama că, măcar în vis, te topești de dorul lui.

36 Mîndra mea costelivă, care sforăie în pat, are dacă se poate, și mai puțin păr decît dinți... Gura ei e în partea aceasta; am să mă așez cît mai departe, la marginea patului, ca nu cumva să-i simt duhoarea... Vai, cît oftează! Desigur, visează urît. Sau și-a stricat stomacul și are vînturi multe. Unde-mi sînt mănușile?...

37 Doamne! Ce frumusețe nemaipomenită!...

38 Ceea ce vreau este dragostea, nu mînia ta! Mi-aș smulge ticăloasa inimă din piept dacă ea ar fi nutrit dorinți atît de nemernice. Ar putea oare exista vreun ticălos care să nu se plece în fața maiestății ochilor tăi plini de vrajă?

39 Mă culc deci în pat.

40 Zău, mor de frig, fie-ți milă! Dă-mi doar sfertul jumătății. — Flavia: Ei bine, te primesc, dar cu condiția să rămîi culcat pe plapumă, ca să-mi povestești toată întîmplarea și să nu faci decît ce vreau eu. — D'Ossuna: Da, pe cinstea mea de cavaler. — Flavia: Ei bine, vom vedea. Cinstea mea se încrede în cuvîntul tău. Nu încerca să faci nimic! — D'Ossuna: Doamnă, departe de mine acest gînd!

41 Cortina se închide și Emilia apare în stradă.

42 Atît de îndrăzneață și înfățișată atît de verde.

43 Titlul piesei e de ajuns ca să pună publicul pe fugă.

44 Publicul continuă să facă mutre la cuvîntul „încornorat", întocmai ca în veacul al XVIII-lea.

45 Femeile cele mai cinstite se duc acum la [teatrul] Hotel de Bourgogne tot atît de liniștit și fără a scandaliza pe nimeni ca și cum s-ar duce la Palatul Luxemburg.

46 Falsă pudoare.

47 Despre o doamnă a cărei fustă s-a ridicat pe cînd cădea dintr-o trăsură care se răsturna la țară.

48 Se spuneau porcării în toate iatacurile... Anecdotele cele mai deșănțate, vorbele cele mai scandaloase se auzeau în societatea cea mai simandicoasă! Doamnele cele mai puritane nu se sfiau să le asculte, iar în ziua în care avu loc faimosul examen medical la „locotenentul civil", d-na de Lavardin și d-na de Sévigné, bune prietene cu acesta, se aflau în caleașcă la doi pași de casa lui. Locotenentul s-a dus apoi la dînsele și se auzi rîsul lor de la celălalt capăt al străzii.

49 Sub amenințarea de a fi înfierați la stîlpul infamiei și al altor pedepse, le este interzis tuturor actorilor de a reprezenta fapte indecente sau de a rosti cuvinte ațîțătoare sau echivoce, care ar putea jigni pudoarea publicului.

50 Femeile cele mai cinstite.

51 *Încurcătura lui Godard sau Lăuza.*

52 *Procesomanii.*

53 S-au pișat pretutindeni.

54 Domnule, iată lacrimile noastre!

55 Cele mai decente.

56 Mă felicit de a fi distrat publicul fără a fi recurs la măcar una singură din acele murdare situații echivoce

sau din acele glume măscăricioase, de care majoritatea autorilor noştri nu se feresc, făcînd ca teatrul să alunece din nou în neruşinarea din care cîţiva autori mai modeşti îl scoseseră.

57 Lumea s-a amuzat fără jenă; iar cei care crezuseră că s-ar dezonora rîzînd la Paris fură poate siliţi să rîdă la Versailles pentru a-şi proclama onoarea *(Către cititor)*.

58 Le-am spus că gustul meu nu m-ar îndemna să-l iau pe Aristofan drept model, dacă ar trebui să scriu o comedie; şi că aş prefera să imit conformarea la reguli a lui Menandru şi a lui Terenţiu mai curînd decît libertatea lui Plaut sau a lui Aristofan.

59 Farfurioara inferioară (scaun găurit).

60 Era atîta delicateţe în comediile noi, precum şi în toate celelalte lucrări în versuri şi în proză care veneau din Madrid, încît d-na de Sablé avea o stimă deosebită pentru galanteria pe care spaniolii o învăţaseră de la mauri.

61 Nu este decît o traducere; dar acestei traduceri i-l datorăm probabil pe Molière.

62 L-am judeca pe Molière în chip incomplet şi nesigur dacă l-am izola de vechii scriitori francezi de la care împrumuta fără jenă ceea ce avea nevoie, de la Rabelais şi Larivey, pînă la Tabarin şi Cyrano de Bergerac.

63 Geniile extraordinare al căror caracter este universalitatea — Shakespeare, Cervantes, Rabelais — genii rare ce-şi păstrează întreaga lor libertate, eliberîndu-se din piedicile puse cu dibăcie şi care se află între poezia epocilor primitive şi cea a secolelor cultivate.

64 Comedia lui Molière ţine de farsă.

65 Ajunge să-l citim pe Tallemant pentru a nu ne mai mira. Delicateţea se află *în mecanismul intelectual şi în aparenţe*. Temperamentul este robust, arzător, grosolan cu prisosinţă, de o jovialitate aspră, de o voioşie lipsită de fandoseală, în care senzaţiile fizice, ba chiar animalice intră într-o mare măsură *(Istoria literaturii franceze)*.

66 Cînd grecii şi latinii făceau un vers, versul acela rămînea; pentru noi, însă, a face un vers nu înseamnă încă nimic, deoarece trebuie să facem două, şi astfel încît al doilea să nu pară făcut numai cu scopul de a-i ţine primului de urît.

67 (Epistola 115 regelui Chinei, pe culegerea de versuri pe care a tipărit-o): Poporul tău este oare supus cumplitei legi care poruncește ca, avînd fiecare șase picioare de măsură egală, doi alexandrini, înaintînd cot la cot, să folosească, unul rimei, iar celălalt înțelesului? Astfel încît, înfruntînd acest obicei, și fără a pierde nimic, am putea tăia jumătatea unei lucrări

68 Evoluția versului francez în veacul al 17-lea.

69 La Molière găsim versuri de umplutură care sînt la fel de frumoase, ba chiar și mai frumoase cîteodată decît versul primordial... Adesea, silit de rimă să scrie două rînduri acolo unde, în proză, nu ar fi scris decît unul, poetul se vede constrîns de a se strădui să găsească fie o idee, fie o metaforă în plus. La Molière, poet puțin plastic, nu trebuie căutate metafore; dar fiind astfel întărite printr-un al doilea vers, ideile reies mai bine.

70 ...Și că după această scenă pe *care un suflet nobil o detestă,* îmi poate fi îngăduit să te mai iubesc. În *sfîrșit, orice ar fi și orice argument ți s-ar prezenta,* găsești motive de a suporta pe toată lumea *(Mizantropul).*

71 Ceea ce este umplutură pentru unul devine frumusețe la altul.

72 Numele meu e Toutabas, viconte de La Case, și sluga dumneavoastră, pentru a-mi încheia fraza.

73 Curs de artă dramatică și literatură.

74 Este hazliu să auzi cum un metru, perfect de simetric în mod natural, se adaptează construcțiilor limbii familiare.

75 Haz.

76 Dialog întrerupt sau antitetic.

77 În piesele mari, saturate de portrete, de maxime, de relatări, și în care personajele au caractere ferm desenate *(Mizantropul, Tartuife, Școala nevestelor, Școala soților, Femeile savante),* versurile îmi par absolut necesare; și am împărtășit totdeauna părerea lui Michel de Montaigne, care spunea că o sentință zdrobită de numeroasele picioare ale poeziei se avîntă mult mai puternic și mă mișcă mai adînc.

78 Zăpăcitul.

79 Foarte bine, Liandre, foarte bine! Va trebui să luptăm! Vom vedea care dintre noi doi va învinge; care, în timp

ce răsfăţăm amîndoi pe această tînără minune, va pune mai multe piedici dorinţei rivalului său. Pregăteşte-te de luptă şi apără-te bine, şi fii sigur că nici eu nu voi precupeţi nimic.

80 Vai de noi, sărmani ticăloşi! Cînd au nevoie de noi, ne alintă, spunîndu-ne cuvinte dulci. Dar alteori, la cea mai mică supărare, ne fac nemernici şi ne rup în bătăi.

81 *Objet* [aici persoana iubită]. Înflăcărat pentru un chip fără cusur. Fiinţă ce-ţi este stăpînă, fiinţă ce te-a înlănţuit, frumuseţi, moarte, cununie, flăcări, dorinţi, foc.

82 Iată răsplata grozavelor tale greşeli, nervozităţii tale!

83 Taci, bunătatea mea, nu-mi mai vorbi...

84 Un îndrăgostit se hrăneşte adesea din speranţe deşarte. Cînd îndepărtezi un suflet, respingîndu-l...

85 Cum! Prima pornire...

86 *Încornoratul închipuit.*

87 *Pisălogii.*

88 Fiecare din noi să trăiască... Doamne, fiecare gîndeşte şi se poartă după cum îi place.

89 Iată cusurul obişnuit al francezilor noştri!

90 Acest cuvînt şi această privire îmi abat mînia...

91 Don Juan, acelaşi Dumnezeu care mi-a înduioşat inima, m-a îndemnat să vin la tine şi să-ţi spun din partea sa...

92 — Sosie: Cui i-a mai trecut prin minte aşa ceva?...; I, 3 — Alcmène: Amphitrion, mă mîndresc şi eu cu gloria ta...; Jupiter: Ah! Ce simt pentru tine... Acest îndrăgostit, gelos pe sentimentele tale... La scrupulele care-l rod... II, 6 — Alcmène: Ah! De asta mă simt eu jignită... Jupiter: Ei bine, deoarece vrei... III, 1 — Amphitrion: Da, soarta mi-l ascunde, desigur, dinadins; II, 3: Ah! Ce cruntă lovitură în suflet!

93 Stil poate cam oratoric, bombastic şi retoric.

94 Pe alocuri, proza aceasta este prea ritmată şi prea poetică; iar pe alocuri, prea greoaie şi încîlcită.

95 Du-te de caută repede o funie să te spînzuri! *(Necaz de dragoste.)*

96 Am considerat întotdeauna o mare greşeală a te arăta gelos în dragoste, şi ca dovadă i-am văzut pe mulţi care, prin faptul că s-au arătat geloşi, au atras atenţia iubitelor asupra rivalilor, pentru care ele mai înainte nu aveau nici o consideraţie şi poate nici nu-i cunoşteau; deoarece

prin dezvăluirea bănuielii dădeau ocazia iubitelor lor să creadă că tînărul rival ar avea ceva deosebit sau vreo calitate rară, care, cunoscută fiind de iubit, îl face pe acesta să-l vorbească de rău, să devină bănuitor, și-i aprinde închipuirea.

97 Într-adevăr, bine spui, iată cum trebuie să te porți; de ești gelos, nu-ți arăta suspiciunile! Nu izbutești decît să te pui într-o situație proastă, iar singurul care trage foloase este rivalul tău.

98 Furia ta adesea o face atentă pe femeia pe care o iubești la însușirile bărbatului pe care-l invidiezi. Cunosc mai mulți care își datorează fericirea greșelilor unui rival gelos.

99 În sfîrșit, oricum ar fi, a-ți arăta supărarea este o tactică greșită în amor, și se întoarce împotriva ta, fie zis în treacăt, senior Eraste!

100 Comedie amuzantă.

101 Poveste fantezistă, basm.

## IBSEN ȘI DIVERSELE CHESTIUNI

1 Acest neam al lui Agamemnon care nu se stinge niciodată.

2 Primi dansatori.

## LESSING DUPĂ DOUĂ VEACURI

1 Maiestatea-sa a vrut să facă versuri proaste; maiestatea-sa a reușit de minune.

## PENTRU PROZA LUI HEINE

1 Domnișoară, nu vă amărîți, / Este un vechi șiretlic / În față apune, / Iar în spate se întoarce.

2 *Situația din Franța, Considerații asupra religiei și filozofiei din Germania.*

## POETICA LUI VALÉRY

1 Drumurile Poeziei și ale Muzicii se întretaie — șovăiala îndelungă între sunet și sens... Puterea versurilor vine dintr-o armonie nelămurită, dintre ceea ce ele spun și ceea ce cred.

2 Un poem este ceea ce nu se poate rezuma. Nu se poate face rezumatul unei melodii.

3 Căci această cale nu există.
4 Ciudata nebunie de a comunica.
5 Unei societăţi. Nu este făcută pentru individul izolat.
6 Ea a desfiinţat buna conştiinţă a simţului comun şi a bunului-simţ.
7 Un om cu o inteligenţă adîncă şi necruţătoare ar putea să manifeste interes pentru literatură? Şi ce importanţă i-ar acorda?
8 O idee încîntătoare, emoţionantă, profund umană (aşa cum pretind imbecilii), vine uneori din necesitatea de a face legătura între două strofe.
9 Eu detest falsa profunzime şi nu-mi place prea mult nici cea adevărată. Profunzimea literară nu este decît un efect ca toate celelalte.
10 Versurile nu se fac cu idei, ci cu cuvinte.
11 Cu atît mai rău pentru înţeles, dacă fraza sună urît.
12 Nepreocupat de lucruri şi dispreţuitor al lor, stăteam şi mă delectam cu suavitatea vorbirii.
13 Eram hrăniţi cu muzică, iar minţile noastre literare nu visau decît să scoată din limbaj cam aceleaşi efecte pe care cauze pur sonore le produceau asupra firilor noastre nervoase. Pentru unii, Wagner; ceilalţi îl îndrăgeau pe Schumann. Aş putea spune că îi urau.
14 Este imposibil să construieşti un poem care nu conţine decît poezie... Dacă o bucată nu conţine decît poezie, ea nu este construită, nu este un poem.
15 Omul însărcinat cu lucrurile vagi.
16 Iată că vine amurgul Vagului şi că soseşte domnia Inumanului, care se va naşte din claritatea, rigoarea şi puritatea lucrurilor omeneşti.
17 Să ne ruşinăm de a fi Pythia. Pythia n-ar putea dicta un poem. Să ne ferească zeii de delirul profetic. Cea mai mică ştersătură desfiinţează principiul inspiraţiei totale. Inteligenţa şterge ceea ce Dumnezeu a făurit în chip imprudent.
18 Poezia este ceva care supravieţuieşte. Azi nu s-ar mai inventa versul.
19 Eu îndrăgesc gîndirea, aşa cum alţii îndrăgesc nudul pe care-l desenează toată viaţa.
20 Oricît l-aş admira pe Valéry, nu-i recunosc puterea de a învia morţii.

21 Gîndurile, emoțiile goale sînt tot atît de neputincioase ca și oamenii goi. Trebuie deci să le îmbrăcăm.
22 Era transfigurat și posedat (de acel studiu).
23 Suferean de boala acută a preciziei.
24 Scriitori care spuneau tare puțin în fraze nesfîrșite, iar alții care au enunțat cu naturalețe adevăruri elementare.
25 Ideea nedeslușită, intenția, impulsul bogat în metafore spărgîndu-se de formele regulate și fortificațiile de neînvins ale prozodiei convenționale, dau naștere unor lucruri noi, unor figuri neprevăzute. Cînd voința și simțirea se izbesc de convenții supărătoare, consecințele pot fi uimitoare.
26 Invenția constă în executare.
27 Oameni simpli.

## MANUALUL LUI STENDHAL

1 Unul din scumpii mei necunoscuți.

## BREVIARUL CONTESEI DE NOAILLES

1 Dacă spiritul ar supraviețui cărnii, aș ști
Ce dragoste nesfîrșită dispare odată cu mine...
Aș ști să cinstesc în starea lui nenorocită
Trupul acesta în care rațiunea a fost egală delirului.
2 O, lume pe care atît am iubit-o,
Într-o zi ochii mei se vor închide,
Inima mea căreia îi plăcea să cînte va trebui să tacă.
Într-o zi, nu voi mai respira.
În zadar îmi voi mișca brațele!
Mă gîndesc, arzătoare și singuratică,
La ultimul obiect de pe pămînt
Pe care-l va cuprinde privirea mea.
3 O, lume, a fi trăit, a fi fost printre ființe...
Și să dispari, pe veci să dispari.
4 O, Moarte, mă gîndesc la pacea desăvîrșită a ochilor și a gurii, la regretul ce ne părăsește îndată ce te atingem, la duioasa, totala, îndelungata libertate.
5 Pe drumuri prăfoase și în tufișuri adînci, beți pînă și ultima picătură a plăcerii — iată singura înțelepciune!
6 Inima plină de rațiune și plină de trufie omenească, și noi ne vom duce spre acei frați nenumărați... căci eram

fără sfîrşit şi iubeam ceea ce durează, şi alesesem drept timp etern...

7 Dragostea nu este nici veselă, nici tandră.

8 Ura acidă şi roşie. Ziua obosită şi arsă gîfîie şi atîrnă de aripile norilor. Căprioare, voi care alergaţi prin păduri, cît de mult îmi place înfăţişarea voastră aeriană! Şi acei mari fulgi de tăcere ce cad nepăsător din paşii voştri precauţi şi temători.

9 Sabine îşi înfăţişa plăcerea şi moartea într-un mod simplu şi acut, datorită gustului ei pentru voluptate şi spaimei de a se înfiora.

10 Şi pe cînd ne îndreptăm către primăvara ce încolţeşte, timpul se închide cu grijă în spatele nostru!

## POSTFAȚĂ

### *PAUL ZARIFOPOL, PARADOXALUL SPIRIT MODERN*

Paul Zarifopol a fost în cîmpul criticii și al prozei noastre de idei spiritul cel mai radical, mai frondeur și mai iconoclast. Inaderent la opiniile general admise, neîncrezător în puterea modelelor, veșnic iritat de banalitatea curentă, el s-a găsit adesea în situația de a contesta valori consacrate și unanim recunoscute pe plan universal. A detestat impostura și diletantismul, grimasa culturală, snobismul pedant și servil. Definind esteticul ca domeniu autonom cu o stringență comparabilă cu a lui Titu Maiorescu, Zarifopol, deși absolutizînd lucrurile, a militat pentru artă ca fenomen diferențiat de morală, filozofie, religie etc., avînd legile sale specifice, „tehnica" sa. De aici opoziția față de critica istorică, psihologică, sociologică, adică față de sistemele care într-o mai mare sau mai mică măsură confundau literatura cu disciplinele ale căror metode le împrumutau, aplicîndu-i criterii străine de esența ei.

Așa cum s-a observat încă în epocă, Paul Zarifopol e un raționalist, un ironist sceptic din familia lui Caragiale, apărînd primatul inteligenței cultivate, specializate, împotriva filozofiilor intuiționiste și instinctualiste, a impreciziei și improvizației; criticul, în mod paradoxal, e un inflexibil adversar al clasicismului, curent prin excelență raționalist, și, în același timp, o sensibilitate modernă, manifestîndu-și simpatia și interesul pentru romanul proustian și gidian, pentru poezia „pură" și literatura fantastică. Sigur că gîndirea eseistului prezintă cîteva dominante, însă ele cunosc uneori frîngeri, capabile să schimbe fundamental sensul orientării inițiale. Atît raționalismul, cît și critica estetică pe care o profesează nu rămîn principii imuabile, uniform și omogen aplicate.

Paul Zarifopol respinge intuiționismul bergsonian, dar se entuziasmează de literatura inspirată de o asemenea filozofie, contestă dreptul și eficiența criticii istorico-biografice, dar uneori apelează la serviciile ei, fiind printre primii care să-i recunoască meritele în *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu. Criticul are idiosincrasii nejustificate (Stendhal) și gusturi bizare (proza lui Minulescu), îngroașă defectele (Molière, Maupassant, Renan), și elimină din sfera sa de preocupare genuri întregi, dar ceea ce prezidează de obicei actul opțiunii sale estetice este ideea de *valoare autentică* și *sensibilitatea modernă.* Aceasta chiar cu riscul abdicării de la principii, cu riscul contrazicerii. Scrisul său devine astfel un seducător spectacol intelectual, care, dacă nu te convinge totdeauna, te farmecă printr-o acuitate a ideilor, o degajare superioară a argumentării și o finețe incisivă a expresiei, prin puritatea sufletului devotat și lucid care-l animă.

*

Într-o lume animată în cea mai mare măsură de interese economice, în care „lucrurile sfinte", noțiunile etice fundamentale se uzaseră (fenomen descris și de Marx) și în care adevăratei spiritualități i se substituie tot mai mult contrafacerea, „moftul", Paul Zarifopol a luat apărarea inteligenței, păstrîndu-și în mijlocul atîtor adversități doar „mîngîierea gîndirii lucide". El a fost, în tradiția lui Montaigne (unul din scriitorii săi preferați), un moralist raționalist și sceptic, iar în tradiția lui Caragiale, un ironist și un artist al cuvîntului. Structură anticonformistă, avînd vocația pamfletului sobru, de o jubilație rece, sarcastică, Paul Zarifopol a repus în discuție mai toate ideile curente ale epocii, de la doctrina filozofică și politică pînă la ultimul strigăt al modei. El continua — s-a spus — tradiția criticii junimiste a formelor goale, forme acum agravate și cu atît mai inacceptabile.

„Neobositul Monsieur Mitică" — așa ar putea fi numit eroul simbolic al eseurilor lui Paul Zarifopol, care încarnează întregul spirit de incultură și diletantism agresiv, de mimetism ridicol, infatuare pedantă și snobism. E, după cum s-a observat, moftangiul lui Caragiale în plan intelectual, al cărui portret nu cred să se degaje de altundeva în literatura noastră mai sugestiv și mai petulant ca din acel subtil *Registru al ideilor gingașe*. El îi oferă eseistului, veșnic neîmpăcat cu banalitatea și platitudinea

lustruită, cîteva teme grase de critică a culturii și mai cu seamă a culturii literare și artistice.

Din pricina instrucției sale superficiale, a lecturilor pospăite, „Monsieur Mitică" desfide specializarea serioasă în vreun domeniu și se închipuie omnicompetent, fiind capabil să discute despre orice, să aibă „opinii" și chiar să și le impună, în lipsă de argumente, cu violență. El este diletantul care se dă în vînt după toate ideologiile ce domină la un moment dat spiritul public: intuiționismul lui Bergson sau Unamuno, senzaționalul pansexualism freudian, „voința de putere" a lui Nietzsche, văzute frivol ca niște capricii ale modei. Elementul său este „paradisul impreciziei" cimitir al științelor exacte, unde guvernează absolut „intuiția" și „instinctul". Așa se face că emite cele mai arzătoare teorii la ordinea zilei despre filozofie, politică, morală, economie, în disprețul desăvîrșit al „tehnicii", adică al inteligenței cultivate. „Monsieur Mitică" privește situațiunea „în mare", nu-și pierde vremea cu analiza la obiect, cu „detaliile", considerîndu-le subsidiare și derizorii. El este „băiatul răsfățat și irezistibil al istoriei", clientul doctrinelor militariste și războinice, al sistemelor dictatoriale, în cadrul cărora, ajuns factor activ, el nu mai are a-și bate capul. Domeniul lui preferat rămîne însă literatura, „l'art de tout le monde", unde i se pare că totul e la voia întîmplării și a inspirației. Neînțelegînd specificitatea manifestă a artei, diletantul o transformă într-o chestiune strict personală, utilitară, și „scrie drame în loc să facă predici, se trudește a combina și a tipări sonete, în loc să trimită bilete dulci în secret; expediază critică literară în loc să se certe pe față cu un rival, din motive străine de orice e literatură" (*Literatura ca păcat*). Din ignoranța și din lipsa oricărui spirit critic, el îmbrățișează venerabilele „idei răposate", mai toate din zona clasicismului școlar, platitudinile estetico-culturale, „viețile amoroase", „viețile romanțate", poezia „filozofică" sau cu „subiect" și romanța „lacrimogenă". El adoră „acțiunea" cu „început-mijloc-sfîrșit", agrementează erotic după vechi șabloane și în stil dichisit. E, cum s-ar spune, un mare consumator de „siropuri trezite".

De obicei, diletantul nu frecventează literatura și arta națională, făcîndu-și educația după „le dernier cri" parizian. Mimetismul lui se însoțește obligatoriu cu grimasa, cu strîmbătura mofturoasă, cu ifosele snobului „care te provoacă tocmai cu pretenția, mai mult sau mai puțin neobrăzată de autentică perso-

nalitate" *(Cultură și grimasă)*. Snobul bucureștean se „pamează" de budism și de ocultism, de Tagore și Keyserling, de Geraldy și Pierre Louys, dar îl consideră nedemn de atenția sa pe „învechitul" Caragiale.

Deși Zarifopol detesta formula didactică, excesivă și pedant lămuritoare, a fost nevoit să dea totuși uneori și cîte o definiție, vizîndu-l pe același infatigabil Mitică: „Incultura ce se naște din depășirea nepricepută a granițelor profesionale se numește diletantism, în înțelesul rău al cuvîntului. Incultura ce se naște din încălcarea stîngace și impertinentă a granițelor de cultură ale națiunii sau ale clasei sociale în care ai crescut se numește snobism" *(Ce este incultura?)*. Nu e vorba de imposibilitatea absolută de a depăși o anumită condiție dată, ci numai de incompetență, inabilitate și pompoasă megalomanie, toate provenind din ignoranță, din dorința expresă de imitație, din lipsa de sinceritate și demnitate intelectuală.

Un alt „miticism solemn", și mai reprobabil, care a incitat sarcasmele eseistului, l-au constituit „slugărniciile tardive", atitudinea servilă față de Occident, consecință a mimetismului, prin desconsiderarea culturii românești ca valoare universală. Învățatul Paul Zarifopol, așa cum poate n-au fost mulți în epocă, face dovada unui act de admirabil patriotism atunci cînd pledează cu lucidă convingere cauza culturii noastre în forma ei individuală, de sine stătătoare: „Curios cap trebuie să aibă cine nu pricepe că valorile de cultură cu care vom smulge (vrînd-nevrînd și fără să nădușim special pentru asta) considerația străinătății trebuie să le producem aici la noi — și le-am produs doar mai mult decît onorabil, în cei cincizeci de ani în care am fructificat pe seama noastră, cu puterile noastre autentice, ceea ce am luat din Apus" *(Slugărnicii tardive)*. Alături de Ibrăileanu și Lovinescu, Paul Zarifopol își aducea o notabilă contribuție la elucidarea problemei raportului dintre influență și condițiile autohtone, punînd un acuzat accent pe cel de-al doilea termen, ca sîmbure al creației de valori originale: „Orice act de cultură este determinat local. Inevitabil cultura este națională și socială. În cadrul acestor determinări stă garantată autenticitatea producției în cultură. Un localism esențial este semn al vitalității spirituale însăși" *(Idei pentru cultura literară)*.

Scepticul și așa-zis puțin orientatul în literatura română Paul Zarifopol vorbește în deplină cunoștință de cauză, cu demnitate și încredere despre egalitatea în drepturi a culturii române

cu a oricărei alteia: „ne-am cîştigat dreptul de a judeca cu aceeaşi libertate orice cultură literară străină ca şi pe a noastră, avem vîrsta de a utiliza acele culturi după trebuinţele şi intenţiile culturii noastre" *(idem)*.

Dacă autorul *Momentelor* văzuse un Mitică al familiei, al cafenelei şi al politicii, al fanfaronadei, bîrfei şi delaţiunii morale, Zarifopol l-a descoperit într-o altă ipostază, mai evoluată, cînd, contemporan cu Pulchérie, fiica lui Chiriac din proiectata comedie, a devenit snob infatuat şi pedant, lesne primitor al „ideologiilor de piaţă" şi al stilului bine coafat şi pudrat, client patetic al tuturor diletantismelor, un „Mitică în delir cultural". Acestui personaj simbolic, parazitar, numit nu o dată „tipul politic", Zarifopol îi opune, ca şi Caragiale, în pamfletul *1907 din primăvară pînă-n toamnă*, „tipul tehnic", adică acela activ al creatorului de valori ştiinţifice şi artistice. Prin afirmarea superiorităţii sociale a tipului intelectual, eseistul formula, cum remarca şi Ov. S. Crohmălniceanu, o concepţie noocratică „avant la lettre", dar cu precizarea foarte judicioasă că intelectualii sînt aşa de diferenţiaţi din punct de vedere al stării materiale, încît nu pot forma singuri o clasă. Afinitatea cu Camil Petrescu se face vizibilă şi acum şi în alte împrejurări, apropiindu-i aceeaşi pasiune lucidă a ideilor şi aceleaşi repulsii faţă de media comună.

Paul Zarifopol a apărat drepturile raţiunii atunci cînd a combătut filozofiile intuiţioniste şi mistice, cînd a denunţat optimismul cazon, militarismul şi politicianismul agresiv, ori de cîte ori a avut prilejul să vorbească despre „neobositul Monsieur Mitică", în atîtea din manifestările inautenticităţii lui intelectuale. Pledoaria aparţine unui ironist din cei mai fini ai prozei noastre de idei, ştiind să proiecteze o viziune comică, parodistică asupra istoriei şi să alterneze formula pamfletară, uneori incisivă, cu tonul insinuant de prefăcută ignoranţă, modestie sau admiraţie: „În vremurile de adevărată înţelepciune cărturarii cuminţi au priceput că tehnica este de la diavol. Adîncă pătrundere! Au trebuit multe veacuri pînă cînd tu, deliciosule Bergson, să pui capăt rătăcirii, strecurîndu-ne în suflet, cu fineţea ta elegantisimă, acest adevăr vechi şi profund: mecanica este fructul inteligenţei; inteligenţa falsifică tot ce atinge; ea este esenţial inferioară, plebee şi, în fond, stupidă... Eram un intelectual de modă veche, robit prejudecăţilor pozitiviste. Neuitată îmi este clipa în care am spart primul pahar, aruncîndu-l cu necaz în tavan; pot zice că atunci m-am deşteptat de-a binelea din som-

nul raționalist în care zăcusem atîta vreme; atunci sugestiile subtile ale profetului intuiționist și-au dat rodul dintr-odată. Și am înțeles, prin «elan vital», adevărata constituție a sticlei, și m-am luminat de ce lecțiile domnului Poni asupra siliciului îmi păreau aride și oarecum ostile. Ca toate pretinsele științe, chimia tradițională se dovedește a fi un sistem fals, nenatural, protivnic instinctelor, singure creatoare de adevăruri superioare. Notele rele pe care le-am luat la acest obiect și la altele înrudite cu dînsul mă consacră martir al adevărului: glasul sfînt al instinctului striga în mine contra pozitivismului clasic" *(Spre viața ușoară)*.

Eseistica lui Paul Zarifopol ne relevă un excelent portretist moral, a cărui artă e făcută dintr-o observație sagace, penetrantă, caricaturală. Victimele lui sînt — am văzut — snobul, diletantul, tipul militar, tipul politic, în fond variante ale miticismului evoluat, direcție în care, continuîndu-l pe alt plan pe Caragiale, concurează cu Tudor Arghezi, desfășurînd aceeași vervă intelectuală, mai puțin plastică, dar cu aceeași forță de captare a dominantei, mai disociativ și mai nuanțat în fixarea ideii ce urmează a fi contestată, combătută, respinsă. Iată caricatura filozofului „voinței de putere": „Printre pregătitorii literari ai acestui vertiginos chef de energie, cine poate uita pe feciorul micului pastor saxon, pe vulgarizatul aristocrat Friedrich Nietzsche? Acest suflet de preot prin naștere, un evlavios deghizat în ateu, veșnic iritat de probleme de viitor și de mîntuire, a fost idolul cărturăresc al multor care pe față nu-l mărturisesc, ori îl hulesc chiar, copiindu-l pe ascunsele. Un filozof genial și isteric, în ființa căruia se amesteca micul-burghez neamț, hipnotizat încă de lustrul prestigios al cizmei iunkerului, cu un umanist poet, a cărui minte era spasmodic zbuciumată de icoane din străvechea tragedie grecească; pentru dînsul catastrofa violentă și perpetuă ajunge dogmă supremă și singurul postulat nobil. Omul trebuie să trăiască în primejdie continuă, veșnic biciuit de emulație, turbat de pofta de întrecere. Ideea de luptă dușmănoasă cu celălalt, în grad de obsesiune absolută, rivalizarea ridicată la manie, extaz războinic la paroxism" *(Ideal și energie)*.

În ipostaza de critic literar, operînd cu judecăți estetice fundamentale și emițînd judecăți de valoare, atitudinea raționalistă a lui Paul Zarifopol va fi mai puțin fermă, ajungînd chiar să se autoanuleze. Ceea ce era afirmat în cîmpul vieții practice și al filozofiei va fi negat în cîmpul artei. Raționalistul se va dovedi un vehement adversar al stilului prin excelență raționalist al clasicismului, așa după cum intelectualul dornic să reabiliteze presti-

giul inteligenței și al exactității științifice se va pronunța sistematic împotriva acestora aplicate literaturii. Dar să nu anticipăm.

*

Paul Zarifopol se înscrie în istoria criticii și esteticii românești poate ca cel mai fervent partizan al autonomiei esteticului, al specificității și independenței artei. Niciodată el n-a încetat să argumenteze ideea, în fond maioresciană, a artei pentru artă, cu o fermitate și consecvență de neclintit. Privită cu suspiciune, fără a fi examinată mai adînc, formula a fost clasată ca „estetizantă", cuvînt care într-o vreme căpătase o accepție de-a dreptul peiorativă. Estetismul era numai respins, nu și analizat. „Arta pentru artă" a părut unora ori o frivolitate, ori o diversiune, iar teoreticienii ei discutați mai mult pentru neajunsuri decît pentru merite. În ceea ce-l privește pe Zarifopol, va trebui să observăm că susținînd punctul de vedere estetic, el se bizuie atît pe o judecată de constatare, și anume că arta are un domeniu al ei, diferențiat de domeniile învecinate (filozofia, istoria, politica, morala etc.), cît și pe o judecată de valoare izvorîtă din permanenta lui repulsie față de inautenticitate și impostură. Neobositul critic al diletantismului nu poate suporta situațiile confuze, aproximațiile, generalitățile, evitarea ignară a esențialului — de aceea ideea de specificitate artistică în concepția lui se unește cu aceea de tehnică, de specializare: „E hotărît: inspirație lirică nu se scoate din cărți. Totuși, tehnica lirică, a povestirii sau a teatrului, evoluează în formă de tradiție, ca orice altă tehnică și ca orice sistem intelectual" *(Geniul neprihănit)*. Zarifopol nu apare cîtuși de puțin ca un *dandy*, ca un „estet" cu ifose snobistice, din contra, el e un învățat, cunoscător al mai multor literaturi, al istoriei și teoriei artei, un *specialist* care cere confraților săi, artiști și critici, conștiință profesională, fidelitate, rigoare. Literatura nu poate fi, după opinia sa, „l'art de tout le monde", unde să intre oricine și oricînd, ca într-un haotic imperiu al nimănui, unde ar domni doar întîmplarea și norocul inspirației. Raționalistul dorește să pună ordine, să delimiteze, să clasifice, chiar cu riscul unor deformări ale realității. Esteticul pur, despărțit cu desăvîrșire de filozofie, politică, morală, pe care-l preconizează Paul Zarifopol, nu există ca atare, și în orice caz e riscant a-l generaliza. Esența umană (idei, sentimente, concepții, obsesii etc.) se face prezentă pînă și în operele cele mai „gratuite". Să exemplificăm cu teatrul absurd, cu pictura abstractă?






Marele merit al criticului stă însă în faptul de a fi considerat arta ca un domeniu cu legi particulare, cu un limbaj special, ca rezultat al unui proces istoric („Desfacerea artei de alte sisteme ale spiritului, cu care, în vremuri, a fost ea amestecată, este o faptă istorică ce s-a desăvîrșit în timpul nostru") *(Tehnica artistică și celelalte tehnici)* și că a accentuat mereu importanța aprecierii estetice ca act primordial, efectuat în baza unei pregătiri speciale, în deplină cunoștință a „tehnicii" artistice: „...să tindem la precizie, să avem totdeauna în minte desenul curat al cuprinsului artei; și oricînd vorbim de legăturile ei cu alte planuri ale vieții, să o avem clar tot numai pe ea în vedere" (Prefață la vol. *Încercări de precizie literară).*

Paul Zarifopol era în mod firesc un admirator al lui B. Croce, care „a stăruit să se clarifice deosebirile radicale între domeniile spiritului, dovedind că aceste domenii trebuiesc studiate în ele însile" *(La Critica,* revista di letteratura, storia e filosofia, diretta da B. Croce, ian.-sept. 1927), și adversar al criticii genetice, biografic-psihologice, istorice, sociologice, adică al lui Sainte-Beuve și Taine, contra cărora a purtat adevărate campanii polemice, nu întotdeauna justificate. Avînd convingerea că „frumusețea e un bine prea intens și prea curat și că, în apărarea acestui bine, orice asprime e dreaptă", criticul le reproșează înaintașilor faptul de a fi ignorat examinarea estetică a operei: „Curentul istoric și psihologic a fost atît de uluitor, încît lungă vreme a uitat să întrebe: de ce adică ar fi numaidecît frivol și inutil să cauți a înțelege cum e făcută o lucrare de artă în ea însăși, s-o clasezi și s-o judeci în legătură cu instinctele propriu artistice și cu mijloacele pe care le-a lăsat tradiția genului și cu particularitățile talentului pe care-l avem în vedere? *(Mahalagism și critică de artă).* De aici și oroarea de biografism, de romanțare, de vulgarizare compilatorie și diletantă a vieții scriitorilor, domeniu al imposturii patente, încă una din formele de inautenticitate respinse cu vigoare de critic.

Zarifopol are cultul artei, ca rezultat al unui travaliu, al unui „meșteșug", cum ar fi spus Caragiale. De aceea îi și prețuiește așa de mult pe scriitorii artiști. Unul dintre aceștia este Flaubert, în care a descoperit un vrednic aliat în combaterea dogmatismului sociologic și a sentimentalismului. Elogiul se îndreaptă bineînțeles către romane, dar în același timp și către ideile estetice exprimate în corespondență. Paul Zarifopol și-ar fi putut înscrie ca motto pe volumele sale de eseuri consacrate

artei literare semnificativa frază a lui Flaubert: „Je n'admets pas que l'on fasse la critique d'un art dont on ignore la technique!" Criticul cerea în spiritul cel mai științific o maximă supunere la obiect, o apreciere a artei pe baza propriilor ei legi și criterii, cerea delimitarea „artei literare" de „simpla literatură", a comentatorului artistic de specialistul istoric, psiholog, sociolog.

O astfel de poziție, care de altfel nu era singura în epocă, a stîrnit o serie de reacții, cea mai importantă fiind aceea a *Vieții românești*. În articolul *Greutățile criticii estetice*, G. Ibrăileanu pledează judicios cauza criticii *complete*, în cadrul căreia ar colabora toate sistemele: estetic, sociologic, istoric, psihologic, fapt pe care-l va recunoaște tacit și Zarifopol, aplicîndu-l uneori în practică, dar obiecțiile aduse de către Ibrăileanu criticii estetice, „tehnice", ca fiind *scurtă* și ca reprezentînd „un act de obscurantism", „de-a dreptul contra culturii unui popor", sînt evident inadmisibile. Deși avea o mare stimă intelectuală pentru autorul *Registrului ideilor gingașe*, fără să vrea, G. Ibrăileanu îl confunda în această împrejurare cu estetul mofturos și diletant, neînțelegînd că preopinentul său condamna tocmai formele diletantismului critic, imixtiunea celor ce manifestau față de artă „alte pretenții decît acele estetic și tehnic artistice".

Căutînd mereu imaginea artei autentice, ca suficientă sieși, scoasă din contingențele oricărei utilități, Zarifopol detestă poezia „filozofică", sentimental-pedagogică, literatura umanitaristă, profetică, tendenționismul politic, dezaprobă amestecul filozofilor în domeniul esteticii și în primul rînd pe Kant. În acțiunea aceasta negatoare, de atîtea ori justificată, criticul nu e ferit de exagerări, de regretabile parti-pris-uri. El are tendința de a reduce pe anumiți scriitori la o singură trăsătură: „sentimentalul Maupassant", „maestrul biografiei psihologice Sainte-Beuve, care a făcut mahalagism distractiv", „incomparabilul caz de bovarysm Stendhal", umanitaristul Cehov, ceea ce trebuie să recunoaștem că e destul de puțin convingător. Din salutară, metoda sa devine excesivă, mai întîi pentru că arta nu poate fi independentă în mod absolut, ea cuprinde implicit valori etice, psihologice, sociologice, și apoi pentru că respinge ca antiestetice o serie de genuri, aplicînd un criteriu pur tematic, și întorcînd astfel asupra-și propria armă. Dacă e adevărat că nu „cuprinsul intelectual, cosmogonic, comic sau erotic" stă la baza ierarhiei estetice, e tot așa de adevărat că nu ideile filozofice, umanitariste, profetice și politice determină nonvaloarea literaturii respective. Criticul pornea, într-adevăr, de

la deformări flagrante ce caracterizau sistemele dogmatice și manualul școlar, dar ajungea prea repede la absolutizări. Potrivit acestui criteriu, cum ar fi comentat el oare *Memento mori*, *Scrisorile* și *Glossa* lui Eminescu (și filozofice și politice), cum ar fi interpretat poezia mesianic-profetică a lui Goga?

Spirit disociativ prin excelență, Paul Zarifopol știe să detecteze punctele nevralgice, să pună diagnosticul unor fenomene cu precizie, chiar dacă uneori el e cam panicard și exclusivist. Deosebirea netă a artei literare de „literatură", necesitatea criticii „tehnice", profesate de cunoscători în materie, înlăturarea criteriilor extraestetice și a confuziilor create de metodele psihologică și sociologică, respingerea sentimentalismului și promovarea unei critici lucide, ca act de cultură diferențiat, reprezintă cîteva din ideile cele mai importante ale lui Paul Zarifopol. Și acestora li se adaugă, nu fără contradicții, altele care treptat ne vor dezvălui nu numai idiosincrasiile „iconoclastului", dar și curioasele și deconcertantele lui preferințe, capabile să-i modifice mai vechi atitudini. Iată, spre pildă, clasicismul francez, în ale cărui dogme estetice, persistente mai ales prin școală, a identificat un fel de inamic public al literaturii europene. Observațiile privind prestigiosul stil și curent țintesc formulări teoretice dintre cele mai pregnante, cu atît mai mult cu cît în subtext vibrează neîncetat nervul polemic: „În procedarea clasică, totul se supune trebuințelor de *comunicare*." Meditația și visarea sînt reduse cît se poate în folosul „cerințelor vorbirii". Nu bogăția impresiei, nici adîncimea reflexiei, nu țesutul complex, „gîndul fin și obscur" al visării solitare interesează pe clasic, ci formularea cea mai „transparentă a adevărurilor celor mai „pe înțelesul tuturor". „Stilul clasic e stilul *vorbit*, cu totul subjugat *conversației și discursului*", „*drept liniar*, uscat, de o nemiloasă istovitoare *claritate*, aspru și cenușiu" (s.n.). Rațional și abstract, clasicismul disprețuiește individualul, detaliul concret, suprimă lirica și pitorescul, seacă vorbirea de imagini. Poezia scrisă în simetricii și indisolubilii alexandrini îți dă senzația că „ai avea nisip prăjit în dinți, cenușă sub unghii și te-ai fi spălat pe obraz cu leșie".

Față de criza de nesinceritate ce se manifestă în privința operei clasice (mai bine zis clasiciste), pe care n-o mai citește nimeni decît din interes istoric, eseistul are curajul să afirme, în felul său iconoclast și derutant că Schiller „e plicticos la culme", iar o poezie de Goethe, alături de una a lui Eminescu, este „regretabilă, dacă nu lamentabilă".

Zarifopol denunță în continuare inconsistența ideii de „perfecție" și de „stil perfect", a stilului ca ornament, a compoziției didactice cu început-mijloc-sfîrșit, a corectitudinii și eleganței gramaticale, precum și caracterul vetust al teoriei strict delimitate. Dogma clasicistă i se înfățișează așa de tiranică, de apăsătoare, încît „literatura franceză clasică seamănă, după părerea sa, cu viața germană prusificată", iar scriitori ca Malherbe, Vaugelas și Boileau au rolul de „vrednici jandarmi literari".

„Clasicismul e stilul unei vremi numai și numai al unei părți din societatea franțuzească, este, după cum cred, expresia spiritului unei anumite clase sociale, într-o anumită perioadă a dezvoltării sale". Spiritul antisociologic și antiistorist, cum se declara a fi și era Paul Zarifopol, ajunge să depisteze însăși esența socială a clasicismului, ca expresie a siguranței de sine, a simțului calculat și a disciplinei burgheze.

Ideea i se pare cu atît mai inacceptabilă, cu cît în istoria literară a epocii contemporane mai exista încă tendința de a reduce întreaga literatură franceză la clasicism, confundat cu însuși spiritul francez. Atacul se îndreaptă încă o dată împotriva închistării dogmatice care mai făcea ravagii în școli: „Ce sens are să declarăm pe Rabelais și pe Montaigne și pe Ronsard și pe Verlaine, pe Rimbaud, pe Mallarmé, pe Gide și pe Cocteau mai puțin francezi decît pe Racine, pe Vauvenargues sau pe Monsieur Fontanes? Ori încă mai mult: ce sens are să susținem că nu sînt specific francezi?" (*Clasicismul francez*, conferință).

Și toată filipica din care nu lipsește nici asprimea verbală (ex. „botnița clasicistă", „estetica Lehrerilor și a guvernantelor") împotriva unui curent și a unui stil prin excelență raționalist vine ea — cum s-a spus — din partea unui raționalist pur? Așa s-ar părea dacă ținem seama de alte împrejurări (critica intuiționismului, a nietzscheismului și freudismului), ca și de propriile mărturisiri ale autorului. Dar acest raționalist dovedește sensibilitatea și complicația intelectuală a omului modern, care trăiește în secolul XX și n-are cum i se sustrage. Se face vizibilă acum și nu va fi singura dată, consonanța lui Zarifopol, dacă nu cu filozofia, atunci cu arta veacului său, care se îndruma în acel moment pe alte căi decît ale raționalismului. O excelentă paralelă pe care o efectuează între spiritul clasic și spiritul modern e în măsură să ateste schimbarea, mai exact, precizarea de atitudine: „Sumar considerat, francezul clasic se arată a fi de-a dreptul în contrast cu simțirea și mintea europeană din ultima jumătate de veac.

Pentru dînsul, madrigalele trebuiau să fie exact raționate și tragediile matematic construite. Noi am ajuns să declarăm pînă și matematica relativă și convențională. Spiritul clasic este pătruns și susținut de sentimentul siguranței; îndoiala, întrebarea, curiozitatea par să fi fost atunci la maximum de atrofiare, iar misterul nu exista doar ca noțiune simplistă și foarte puțin misterioasă din catehism. Din contră, sufletul actual, în dezorientarea îndoielilor de tot felul, în haosul curiozităților fără capăt și seamă, plutește ca în aerul său natural. Gîndirea noastră este relativistă, istorică, gata să întrebe, să se îndoiască; clasicul este dogmatic, fără perspectivă istorică, mintea lui este totdeauna sigură, gata să definească, să încheie, să decidă. Toate acestea înseamnă, mi se pare, că atitudinea intelectuală a clasicului tinde, în fond, mai mult spre practică, a noastră spre contemplare. Noi suntem purtați de un complex suflu impresionist; ei erau pătrunși de evlavie pentru raționalitate. Conștiința lor filozofică a fost Descartes; pentru noi, James și Bergson trag concluziile unui universal impresionism și descoperă, curios și subtil, structura esențial practică a inteligenței discursive și *deformările* pe care le aduce ea experienței intime" *(Pentru explicarea lui La Rochefoucauld).*

Combătînd normele anchilozate ale clasicismului, cu viziunea unui modern, Paul Zarifopol susținea, în aceeași vreme cu Lovinescu și mai categoric decît acesta, ideea perisabilității artei și a evoluției gustului estetic. „Eterna tinerețe a operelor magistrale" i se pare „un moft retoric", „o frază ineptă ieșită din minți strîmte și leneșe". „Timpul, va spune criticul, fără menajamente, omoară orice creație intelectuală în total ori în parte." Epocile își schimbă în asemenea măsură cuprinsul sufletesc, încît generațiile devin străine unele de altele. Receptarea trecutului ia forme capricioase, asupra cărora Zarifopol nu insistă, dar pe care le ilustrează practic prin înseși simpatiile și antipatiile sale.

Nelipsindu-se de nici un prilej de a frînge măcar o săgeată ironică în direcția clasicismului, în mod special nu se ocupă decît de Molière, și atunci mai mult ca pretext pentru a depista contradicțiile gustului clasic, în sînul căruia „la bienséance" conviețuia în chipul cel mai agreabil cu plăcerea pentru farsă și pentru gluma groasă. Deși Molière n-a reușit să reînnoiască teatrul, „ostenindu-se ca să îmbrace cu orice preț vechile paiațerii în toga clasicistă", și deși a rămas închis „în problemele societății franceze din timpul său" (iarăși o observație istorico-sociologică!), „se poate presupune — conchide criticul — că singur

între toți cei mari din vremea lui avea în el putere și libertate poetică..."

Adevăratele victime ale clasicofobiei lui Zarifopol sînt scriitorii clasicizanți, ca Ernest Renan, pe care-l execută sîngeros, și nu cu totală dreptate. Nicăieri poate verdictul sarcastic al criticului nu cade mai greu și verbul său nu sare la asalt ca în cele două articole în care epitetele și caracterizările se urmează ametitor: „spirit rutinar", „cabotin", „profesor marafetos", „triumf al esteticii școlare", „vorbire scrobită", „emoții pomădate și regulat ondulate". Nu altul va fi tratamentul romanelor contemporane, „choses aimables et légères", scrise după rețete clasiciste, ca acelea aparținînd lui A. Maurois *(Climats)* și Pierre Louys.

Oricît de drastic, mai curînd la adresa esteticii decît a scriitorilor clasici luați în parte, Zarifopol nu poate să nu recunoască meritele curentului și stilului care a creat o tehnică a observației psihologice rafinate și o proză strălucită: „Numai în o așa tradiție de îndărătnică prelucrare a unei limbi au putut să apară problemele artistice care l-au chinuit pe Flaubert; prin ea numai au fost posibile revoltele literare moderne, prin ea literatura franceză a căpătat caracterul de artistică maturitate care o distinge" *(Stil clasic)*. Și, dintre prozatorii clasici, Zarifopol prețuiește pe „feodalul Saint-Simon, singurul «artist» pe înțelesul modern", pe „splendidul impresionist Montaigne" și pe La Rochefoucauld, „maestrul nediscutat al aforismului psihologic", asupra căruia meditează mai adînc. Motivul a fost văzut în raționalismul moralistului, ceea ce desigur nu e greșit, dar nu e suficient. Zarifopol descifrează în maximele lui La Rochefoucauld o „știință subtilă despre om", „un spirit fin de excepțională vigoare", care într-o societate bazată pe cele mai rigide convenții a descoperit sufletul natural. Geometrismul de care nu s-a putut dispensa nici subtilul moralist e respins, pentru a i se recunoaște în schimb, cu satisfacție, înclinația spre nuanțare, spre frumosul imperfect, stăruința lui asupra misterului, a complexității și contradicțiilor psihologice. Zarifopol e fericit să constate că prin caracterul critic al maximelor, „La Rochefoucauld va fi totdeauna un «enfant terrible», care deranjează, strică, ori cel puțin primejduiește rînduielile respectabile". Dar toate acestea țin de arta modernă, față de care criticul era mult mai atașat decît se crede.

Din antipatie funciară pentru stilul fabricat, impus de educația literară, Zarifopol caută arta nedichisită, „liberă de orice modele școlare, liberă de horbotelele... distinse ale retoricii". De aici

admirația pentru Shakespeare, care „și-a pus pecetea lui fierbinte pe sensibilitatea noastră literară", pentru scriitorii nordici (Ibsen, Strindberg) și mai ales pentru ruși (Tolstoi, Dostoievski), care „au simțul tragic, viu și adevărat" și al căror instinct artistic subjugă în chip fatal intenția didactică. În legătură cu ei vedea Zarifopol și tînăra generație literară franceză ivită în preajma războiului prim mondial, asupra căreia se concentrează multă vreme atenția lui, admirîndu-i „curajul nepăsării răzvrătite", setea de autentic, superbia iconoclastă și deschizătoare de noi orizonturi. E vorba de A. Gide apreciat pentru *Paludes* și *Le Prométhé mal enchaîné*, de J. Cocteau și mai ales de Marcel Proust. Acum se definește în modul cel mai explicit spiritul modern al lui Zarifopol în opoziție cu spiritul clasic. Studiul *Despre metoda și stilul lui Proust*, scris inițial în limba germană, e o lucrare fundamentală în exegeza proustiană românească, foarte semnificativă pentru critica estetică, „tehnică", proprie autorului. Demonstrația se desfășoară pornind de la propozițiile anticlasice cunoscute, urmărind să descopere prin contrast mai întîi formula tipică a artistului modern, care s-a emancipat de constrîngerea socială, de normele elocvenței și ale conversației, dezbinîndu-se de educația gustului public și avînd o tot mai accentuată tendință spre izolare și ermetizare. În fond, el aspiră la o libertate de expresie mai conformă cu realitatea decît pretindeau modelele geometrizate de clasici: „Artistul modern își urmează firul gîndului și al visului și mersul lui e subtil, minuțios, ciudat, e, în sfîrșit, așa cum e gîndul și visarea în adevăr, nedichisite de dragul publicului". Un asemenea tip de scriitor este Proust, care, cu fraza lui sinuoasă, uneori labirintică, vrea să modeleze capriciile și surprizele gîndirii imediate, ale memoriei involuntare. Textul său, ambiționînd să calchieze cele mai complicate procese psihologice, are un caracter „tăcut", antiretoric, se refuză lecturii cu glas tare, pentru că autorul a cunoscut adînc „le dégoût du langage parlé". Romanul se desfășoară ca un flux continuu, desființînd cronologia, compoziția, gradația, orice convenție literară, pînă la a se autodizolva. El marchează un moment crucial în istoria genului. Analiza stilistică, riguroasă și nuanțată, mergînd pînă la straturile adînci ale operei, care totuși îl nemulțumește prin generalizările psihologice și istorice (permanenta fobie clasicistă!) e modul criticii lui Paul Zarifopol. Ea prefigurează *Arta prozatorilor români* a lui Tudor Vianu și într-un fel cercetările structuraliste de azi.

Cu timpul, opțiunile criticului devin din ce în ce mai spectaculoase și mai paradoxale. Pe de o parte, el consideră că *A la recherche du temps perdu* „a adus noutatea cea mai complexă și cea mai profundă", pe de alta, combate filozofia bergsoniană, de care scriitorul francez n-a fost deloc străin; raționalistul și scepticul ironist, cultivînd pe La Rochefoucauld, Montaigne și Anatole France, va fi un admirator al literaturii fantastice și un amator de literatură polițistă (Conan Doyle, E. Wallace); așa cum atașamentul pentru marii maeștri ai tehnicii artistice, Flaubert, Caragiale, nu-l împiedică să prețuiască proza autenticistă a lui Gide și Cocteau.

Autorul puțin cunoscutului volum de traduceri *Vedenii* vorbește de fiorul misterului ca de o achiziție modernă, remarcînd că literatura europeanului modern „s-a orientat spre vis și visare". În comentariul povestirilor germanului Gustav Meyrink, din care a și tradus, Zarifopol face un adevărat elogiu literaturii fantastice, pe care o consideră un stimulent al contemplației și plăcerii estetice: „Fantasticul e prilej eminent de intensificare a impresiei estetice; este încordarea de a scăpa peste marginile implacabil monotone ale experienței normale. Dorul de a trăi extranaturalul cu simțurile stimulează excesiv atenția înspre contemplare. Experiența fantastică e un paroxism al dragostei elementare de a trăi cu simțurile acele care ne pun în mai direct raport cu așa-numita lume obiectivă" *(Pentru Gustav Meyrink).*

Deși pe terenul liricii călca mai nesigur, neînțelegîndu-l pe Baudelaire, Zarifopol e un cititor entuziast al lui Rimbaud și al lui Mallarmé, care au desolemnizat poezia prin cultivarea sugestiei, muzicalității și a unui limbaj diferențiat de acela al vorbirii curente. Criticul intuiește foarte exact spiritul modern ca un spirit radicalist, libertar, antidogmatic, citind o semnificativă și metaforică frază a lui Cocteau: „Le plus grand chef d'oeuvre de la littérature n'est jamais qu'un lexique en désordre", însă dezaprobă misticismul profesat de abatele Brémond. Potrivit concepției sale estetice generale, Zarifopol preferă poezia văzută în ea însăși, scoasă din tangența oricărei utilități practice, morale sau sentimentale. Acesta nu e un lucru nou, fiind spus mereu de la Maiorescu încoace. Mai important ni se pare că autorul volumului *Pentru arta literară* contribuie la definirea conceptului modernist de poezie la noi prin descifrarea forței poetice a cuvîntului eliberat de convenția clasică și romantică, forță ce se naște în urma unei adevărate drame moderne: drama limbajului: „Cătușele cele

mai grele ale tiraniei banalului sînt cuvintele, și robia limbajului este cea mai insidioasă. Fiecare cuvînt ascunde dușmani nenumărați și neprevăzuți ai gîndirii și viziunii personale. Dacă lucrătorul literar nu sparge cu totul arhitectura convențională a vorbirii, cum a făcut Mallarmé, el nu poate obține decît abateri și noutăți infinit modeste, pe granițele tiparelor greoaie ale vorbirii comune" (*Virtuți de diletant și fatalități de artist*).

Opțiunile „iconoclastului" Zarifopol sînt oarecum eterogene: artistul Flaubert și spontanul Proust, raționalistul La Rochefoucauld și fantastul Gustav Meyrink, livrescul Anatole France și autenticistul André Gide. Ele pot deruta nu prin varietate, ci prin sensurile diferite și contradictorii pe care le capătă gîndirea eseistului. Ceea ce unește cu o legătură subterană toate aceste preferințe aparent disparate e *sensibilitatea modernă*, în virtutea căreia criticul poate să-și apropie în egală măsură pe Montaigne și pe cubiști, să valorifice adică o cultură dintr-un punct de vedere constant.

★

Paul Zarifopol n-a fost un critic și un istoric al literaturii române decît ocazional și, ceva mai sistematic, abia spre sfîrșitul vieții, cînd apare ediția critică a *Operelor* lui Caragiale și cînd scrie o suită de articole (unele publicate postum) despre începuturile poeziei românești și despre „Junimea". Lipsind aproape două decenii din țară, el se socotea insuficient informat asupra vieții literare naționale, circumstanță pentru moment reală, însă devenită cu vremea un exagerat scrupul și o adevărată inhibare. Opiniile sale, exprimate incidental cu privire la contemporani, au dezamăgit pe cei mai mulți, iar cele cu privire la clasici (nu numai la Caragiale) au rămas fără ecou, sau de-a dreptul necunoscute. A ne rezuma doar la articolele apologetice consacrate prozei lui Minulescu și la pamfletul regretabil contra lui Pârvan ar însemna să persistăm în eroare, prin ignorarea voită sau nu a obiectului. Mai întîi, pentru că Zarifopol n-a fost pînă la urmă deloc străin de literatura română în totalitatea ei, și apoi, pentru că observațiile în această direcție, venite din partea unui intelectual de finețea și profunzimea lui, nu pot să nu intereseze în cîmpul confruntărilor literare. Cu atît mai mult cu cît în însemnările despre scriitorii români vom regăsi adesea idei atît de scumpe autorului, ca naturalețe, autenticitate, valoare, tehnică artistică.

Spre deosebire de Eminescu, Zarifopol are părerea că „veacul de aur al scripturilor române" e mai bine reprezentat de către Dosoftei, Costin și Neculce, păstrînd intact în scrierile lor parfumul tare al vechimii, decît de Alexandrescu, Bolintineanu și Eliade, mai ales Eliade, în care vede, exagerat, semicultură, dar, pe bună dreptate, lipsă de gust și pedanterie. Mereu inaderent la formula curentă, unanim acceptată prin școală și manual, eseistul tinde să năruie mitul acestuia de „ilustru fondator al literaturii române" (recunoscîndu-i totuși meritele), spre a investi mai mult decît se obișnuia în poezia lui Al. Beldiman și I. Budai-Deleanu: „Stîngăciile acestor doi nu sînt dizgrațioase. Beldiman nu visează a fi literat inovator, iar Budai-Deleanu e un cărturar de bună calitate... nu cade niciodată în prostească imitație". „Din Budai-Deleanu și din Beldiman se pot cita versuri în care își află glas, original pentru întîia oară, verva satirică în poezia noastră. La Budai-Deleanu cu o muzicalitate surprinzătoare, la Beldiman cu o violență de limbaj superb familiară, ne întîmpină întîia oară, pe românește, invectiva în formă artistică (*Poezia românească în epoca lui Asachi și Eliade*). Pe Gr. Alexandrescu, altfel calificat poet prea didactic, îl prețuiește pentru că a atacat mediocritatea literară a timpului, diletantismul, pe V. Alecsandri, pentru că „are un scris liber de străinismul tradițional și de comicăriile pernicioase ale latiniștilor". Mai mult, pentru că, împreună cu Alecu Russo, a dovedit gust literar și maturitate artistică, îndreptîndu-și atenția spre folclor și stăvilind în felul acesta imitația și artificialitatea pedantă: „Acum, sentimentul unei limbi literare este sigur la scriitorii români: ei, Russo și Alecsandri îndeosebi, au gust literar și judecată matură. Sînt oameni care știu ce pot și ce vor să extragă din cultura apuseană, astfel ca să poată crea un stil propriu al culturii noastre în general și un stil comun literar" (*Alecsandri*). Zarifopol nu face istorie literară de înregistrare neutră a faptelor, ci caută în scrierile noastre începătoare modernitatea de spirit, pe care o găsește la Dinicu Golescu, „omul în anteriu care deschide critica societății românești orientale" (*Rămînem în tradiție*), dar și la contestatul Eliade: „Să nu uităm însă că zelul literar și patriotismul, ardoarea de a contribui să dea patriei o literatură l-au dus pe Eliade pînă acolo ca să scrie două bucăți care, aproape întregi stau în continuitate cu poezia nouă; *Sburătorul* și *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei*" (*Poezia românească în epoca lui Asachi și Eliade*).

Critic al moftului cultural, Zarifopol are cele mai bune cuvinte pentru „Junimea", cu al cărei spirit critic își descoperise atîtea afinități. Insistînd asupra rolului jucat de gruparea condusă de Titu Maiorescu, el pune accentul tocmai pe efortul acesteia în sensul unei culturi organice, contra falsității, a grimasei, a prostului-gust: „«Junimea» a făcut front energic contra oricărei grimase a culturii. Prin acțiunea ei, acea grupare ne-a lăsat o moștenire prețioasă și grea: aceea a unei obligații supreme de a combate cultura neautentică, sau, cum s-a zis mai tîrziu, moftul." „«Junimea» a urmărit să organizeze o disciplină a culturii, prin care să se înăbușe falsitatea de spirit, imitația nepricepută sau ușuratică și gustul prost, care e rodul lor inevitabil. «Junimea» a contribuit în chip superior la o metodologie a culturii românești" *(Cultură)*.

Față de nici un scriitor român, în afară de Caragiale, n-a manifestat autorul *Însemnărilor de precizie literară* admirația pe care i-a arătat-o lui Eminescu. Opera eminesciană i-a prilejuit scepticului și „iconoclastului" unul dintre extrem de rarele lui momente de entuziasm. Într-o conferință despre clasicismul francez, il situa pe marele poet „printre artiștii de felul lui Homer, Eshil, Dante, Shakespeare". Eminescu, urmează vorbitorul, în chip aforistic, „era din neamul celor puternici și bogați fără măsură, el a fost un dătător de legi, un începător de tradiții artistice". „Prin factura și prin substanța ei — spune în interviul acordat *Adevărului literar* — arta lui a făcut să se învechească dintr-odată tot ce pînă la dînsul era poezie în literatura română". Zarifopol se numără printre primii critici care elogiază proza eminesciană pentru viziunea fantastică, splendidul ei pitoresc mitologic și cosmic. Este neîndoios că atunci cînd apăra specificul și individualitatea literaturii române și egalitatea ei în drepturi cu alte literaturi, eseistul se gîndea în primul rînd la Eminescu. Și după el, desigur, la Caragiale. Autorul *Scrisorii pierdute* i-a concentrat în cea mai mare măsură atenția. Contribuiau aici mai mulți factori: Paul Zarifopol fusese prietenul și confidentul dramaturgului în ultimii opt ani de viață ai acestuia, înrudirea spirituală, în sfîrșit, Caragiale i se revelase ca tipul scriitorului-artist, avînd conștiința și respectul cel mai adînc al profesiei, al „tehnicii". Dacă Eminescu era un zeu intangibil, trăind în zonele desăvîrșitei purități, Caragiale e un meșter, un mare meșter al cuvîntului, uneori perfect, alteori perfectibil, o figură mai apropiată, mai familiară și datorită circumstanțelor amintite. Admi-

rația se unește aici cu obiecția critică, aprecierea cu reproșul, în spiritul unei analize riguroase și în același timp al cunoscutei clasicofobii a criticului.

Zarifopol a scris în mai multe rînduri despre Caragiale (*Publicul și arta lui Caragiale*, studiile introductive la ediția critică etc.), nu atît pentru a-i ridica un monument, cît pentru a-și convinge contemporanii de genialitatea artistului, pe baza unor stringente și minuțioase analize. Că este așa ne-o dovedește următoarea profesie de credință: „Unii diletanți pretind să tratăm operele celebre așa cum «mamițele» din mahala își răsfață «puișorii», ascunzînd poznele și defectele acestora. Pentru cine nu are logica mamițelor, o bucată rea nu scade valoarea unei bucăți bune din aceeași operă; o bucată bună nu ajută nimic celei rele; și tot astfel nu se compensează amănuntele inegal reușite din aceeași scriere. Vrem să știm cum a fost. Și autorii mari n-au trebuință de precauțiile protectoare ale fanaticilor mai mult sau mai puțin pricepuți, mai mult ori mai puțin sinceri" (*Introducere* la vol. I de *Opere* — I. L. Caragiale).

Contestatorul criticii psihologic-biografice, care era Paul Zarifopol, renunță pentru un moment la inflexibilul său principiu antisainte-beuvian și ne dă chiar de la început caracterizarea morală a familiei Caragiale, care „avea vocația rîsului ca artă și simțul comicului ca instinct fundamental", iar mai tîrziu simte nevoia să descrie însuși portretul omului, într-o evocare pe cît de exactă și reală, pe atît de petulantă și memorabilă: „Caragiale era un meridional leneș, înzestrat cu o inteligență și o fantezie supranormale... risipa fantastică de spirit și imagini de care era capabil omul acela arăta neîndoielnic o viață internă de o neobișnuită intensitate. Neobosit la vorbă — singura hărnicie autentică a meridionalului — el suferea greu de criza persistentă la care supune compunerea scrisă. Scrisul este muncă, și munca-i lucru incomod; iar Caragiale ura incomodul, cu cea mai sensuală violență. «Să stau în cămașă, cu picioarele goale, tolănit într-un port din miazăzi, și să țin trecătorii de vorbă cu povești» — l-am auzit zicînd, și cred că închipuirea lui era atunci, ca mai totdeauna, exactă" (*Publicul și arta lui Caragiale*). Scriitorul e definit ca un spirit junimist, neîncrezător față de „inovație" (forma fără fond), dar și față de noutatea ca atare, luată drept gogomănie și moft, un „moralist" în înțelesul francez: constructor de tipuri și portrete. Observația lui s-a aplicat unei societăți specifice românești, și așa-zisul schematism al eroilor din *Momente* se explică

prin stadiul de nediferențiere al tipului de mahala. Zarifopol e de părere că în schițele lui Caragiale nu domină satira propriu-zisă, ci rîsul orientat spre bufon. Opera lui este o caricatură, și a-i cere „adîncime psihologică", așa cum făceau Gherea și Ibrăileanu, ar însemna înlocuirea comediilor și schițelor cu altceva. Criticul mai constată că arta lui Caragiale este „artă vorbită și mimată", că dramaturgul a reabilitat stilul comic, pe care gustul comun îl consideră ca fiind radical inferior celui tragic și epic. Ideea reprezintă una din principalele opinii estetice ale eseistului, alături de aceea a artei ca meșteșug, ilustrată în mod exemplar de opera lui Caragiale. Aceasta e văzută ca un summum de rafinament al conciziei, simplității și sobrietății, obținut în urma unui chinuitor travaliu și pe baza unei tehnici nu atît învățate, cît elaborate de artistul însuși.

Deși aflîndu-se în fața unuia din puținii scriitori preferați, Zarifopol nu înțelege să abdice de la convingerile și gusturile sale, așa cum o făcuse și în studiile consacrate lui Proust și La Rochefoucauld. El respinge tranșant ceea ce i se pare sub nivelul exigenței artistice, în fond ceea ce nu intra efectiv în vederile sale. Astfel, se numără printre cei care obiectează prezența elementelor melodramatice în *O făclie de Paște* și *Năpasta*. Nu apreciază fabulele, „cea mai nejustificată producție a lui Caragiale", și-i reproșează scriitorului stilul gazetăresc. Punctul nevralgic îl constituie tot clasicismul, în cazul de față un „clasicism naturalist", așa cum îl definește într-o sinteză a formulelor care circulau în critică: „Apucătura generală de a însemna prea gros intențiile și concluziile, de a construi uneori prea logic și a da tablourilor o geometrie prea vizibilă — toate aceste îmi par să fie roade ale aceleiași îndărătnice plecări către o veche estetică naiv-didactică". Concluzia rămîne însă, nici vorbă, esențial pozitivă, întrucît artistul curat, comicul de geniu a fost mai tare decît orice tendință de dogmatizare. Autorul *Momentelor* „vrea înfocat ca impresia, care pe dînsul îl deborda, să ardă spiritul cititorului în scăpărări electrice. Prin aceasta a trecut peste clasicismul lătăreț și explicit, luîndu-și loc în arta nouă."

În materie de literatură contemporană, gustul lui Paul Zarifopol s-a dovedit mai capricios, nu mai nesigur, ci mai eclectic. Unui admirator al scepticului ironic A. France și al lui Caragiale era firesc să-i placă *Hronicul măscăriciului Vălătuc* de Al. O. Teodoreanu, cu savoarea lui verbală, rupînd convenția și falsa pudoare. Mai ciudate ne apar elogiile aduse romanelor, totuși

modeste, ale lui I. Minulescu și respingerea într-o scrisoare către Ibrăileanu a *Călătoriilor* lui Hogaș. Eseistul avea cuvinte bune pentru Gala Galaction, Adrian Maniu, care, alături de Arghezi și Minulescu, erau remarcați în mod special dintre contemporani. Aceasta într-un interviu în rîndurile căruia poate că a pătruns și suficientă amabilitate. În general, preferințele lui merg spre modernism, spre tot ce contrazice stilul vetust, limpiditatea școlară, didactismul. Iată ce notează despre Arghezi: „A fost o dezlegare, un răsuflu din adînc, o lecție de rob care și-a rupt lanțurile: dintr-odată, injuria se făcuse literară și tipăribilă! Ni se lua în sfîrșit de pe gură pumnul idioatelor «bune maniere» *(Din biografia artistică a înjurăturii)*. Subtilul comentator al lui Proust și prețuitor al lui Gide și Cocteau subcrie formelor de proză antitradiționalistă și antisămănătoristă, apreciind astfel în termeni expliciți volumul *Paradisul suspinelor* de I. Vinea: „Există cumva rarea» impresiilor, din subtila «gîndire» în pure imagini ? Altplăceri artistice din relativa «incoherență» a visului, din «exagerarea» impresiilor, din subtila «gîndire» în pure imagini ? Altminteri, rămînînd în totul respectat gustul de a căuta voluptăți literare — sau cine știe cum altfel — în scrierea, lapidară sau lătăreață, dar negreșit logică și cronologică, a dramelor dintre arendași și țărani, femei distinse și moșieri sălbatici, boierănași sensibili și orășence perverse, în scurt a ceea ce se petrece, serios, în rărunchii națiunii" *(Paradisul suspinelor)*.

Adeptul „poeziei pure", al avangardismului prin Mallarmé și Rimbaud, se dovedește foarte receptiv la formula barbiană, care-i prilejuiește cîteva propoziții teoretice asupra conceptului modern de poezie: „Cuvîntul, scăpat de cătușele expresiei practic logice, rămîne simbol cu umbre misterioase; el revine zonei visului propriu-zis și a visării; el se lasă analogiilor de sentiment din care se țese o lume de nuanțe, de cuprinse difuze și fugarnice, de plenitudini senzuale și spirituale nesecate, de ecouri nehotărîte, de răsfrîngeri nesfîrșite ca în oglinzile paralele...

...Sau în speranța că vor fi mult mai clare decît vorbele aceste ale mele, iată pe acele ale unui poet care, cum cred, face foarte frumoasă poezie nepractică:

«Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-în zbor invers le pierzi
Și cîntec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.»"

Pentru fanaticii clarității, „condamnabilă ca obiect de expresie artistică este visarea, strălucită și întunecată, ilogică și adîncă, crepusculară și scînteietoare — lumea fără *căci* și *fiindcă*" (*Pentru claritate*).

Nesiguranța de care s-a vorbit în privința orientării lui Zarifopol în literatura contemporană izvorăște nu din lipsă de gust, ci din faptul că el n-a fost critic de profesie, n-a fost cronicar. Dacă și-ar fi spus cuvîntul în mod sistematic despre cărțile curente, evident că elogierea prozei lui Minulescu sau a piesei *Prințesa Limonada* de Adrian Maniu nu mai apărea ca o enormitate. Care e cronicarul să nu comită cel puțin o eroare?

În materie de critică și literatură de idei, Zarifopol a scris cu plăcere mai cu seamă despre G. Ibrăileanu, Lucian Blaga și G. Călinescu. Aproape că nu e volum publicat de conducătorul *Vieții românești* după război care să nu se fi bucurat de aprecierea eseistului. Interveneau aici desigur și raporturile lor de prietenie intelectuală, dar și sensibilitatea autorului *Încercărilor de precizie literară* la tot ce însemna cercetare exactă, minuțioasă, tehnică, urmînd să înlăture aproximația și diletantismul. După opinia sa, *Creație și analiză* e un studiu care „odihnește de impresionismul iritat care ne domină cu exces și căruia nimeni nu i-a rezistat atît de bine ca dînsul". Zarifopol găsește în Ibrăileanu „o minunată combinare de răbdare și vioiciune", iar cînd apare romanul *Adela* vede în autor un „moralist moldovean", „un teribil amănunțitor al vieții interioare". Lucian Blaga îi reține atenția ca filozof cu *Eonul dogmatic*, despre care scrie cu satisfacție: „D-l Blaga ne-a dat o carte de care poate fi mîndră literatura română. Avem puțini în stare de a expune abstracțiunile cu așa desăvîrșită eleganță." De-a dreptul entuziasmat se va arăta față de *Viața lui Mihai Eminescu* și primul volum din *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu. Este cunoscută opinia defavorabilă a lui Zarifopol în privința criticii biografic-psihologice și campania dusă de el împotriva biografismului. Deși repudia metoda, vulgarizată prin „viețile romanțate" de tip A. Maurois și St. Zweig, el nu se pronunța contra biografiei ca specie. O spusese în legătură cu *Istoria vieții și operei lui Fr. Villon* de Gaston Paris, în care-l cucerise „inteligența literară, simțul istoric și erudiția." Lucrurile sînt formulate și mai limpede cînd apare *Viața lui Mihai Eminescu*, pe care o consideră „o faptă eminentă pentru reabilitarea biografiei ca atare", iar pe autor „un cercetător și interpret cu înzestrări excepționale". Părerea va fi menținută și

despre *Ideologia lui Eminescu (Opera lui Mihai Eminescu. Filozofia teoretică. Filozofia practică)*, unde autorul demonstrează „aceeași atentă informație, aceeași fericită îmbinare de agerime judicioasă cu subtilă ingeniozitate".

Fără să fie cronicar al fenomenului literar contemporan, Zarifopol a intuit valoarea cîtorva dintre marii creatori ai epocii și ai literaturii române. A subscrie pentru poezia lui Arghezi și Barbu și pentru proza de idei a lui Blaga și Călinescu nu-mi pare cituși de puțin un fapt neglijabil. Acum, dacă e să ne referim la cîteva din aprecierile sale mai generale, constatăm că, deși spirit modern prin atîtea din opțiunile și actele sale critice, Zarifopol susținea că pentru literatura română a momentului era necesar tocmai scrupulul artistic, impus pînă la exces. Gide și Cocteau constituiau, după opinia sa, modele nepotrivite care „ar întreține diletantismele, *l'à peu près* tehnic, procedarea expeditivă, de dragul, cum se crede, al ideilor și al psihologiei". Evoluția romanului românesc, cu orientarea lui spre experiențele cele mai moderne, n-a confirmat ideea flaubertiană a eseistului. Adevărul era de partea lui însă atunci cînd, în interviul acordat *Adevărului literar*, observa că nu se poate crea pe un teren nud, că ideea de distrugere absolută, ca și cea de creație absolută sînt simple prejudecăți și cînd stabilea o deosebire netă între originalitate și senzațional, între noutate și modă, idei altminteri deopotrivă de actuale și pentru noi. Un mare adevăr ce a rămas mereu treaz, sau a „localismului esențial", cum îl numea el. Detestînd „slugărniciile tardive", mimetismele și complexele de inferioritate culturală, autorul *Registrului ideilor gingașe* era încredințat că literatura română atinsese un stadiu înalt de maturitate, care o făcea comparabilă cu literaturile europene de veche tradiție. Ea își crease prin acest fapt o personalitate, un „specific", ce trebuia mereu adîncit, cu mijloacele conștiinței și culturii noastre: „Nu fîntînile și gardurile românești din poemele descriptive ale lui Coșbuc fac să fie arta lui original românească, ci împreunarea neașteptată a unei fantezii de poet mitolog cu o strălucită vizualitate. Nu sumanul și catrința, nici vocabularul sătesc pot face artă românească, ci artistul care e destoinic să creeze, din experiența lui locală, cu ajutorul culturii sale artistice generale, un stil nou și propriu" *(Răspunsurile d-lui Paul Zarifopol la întrebările „Adevărului literar")*.

*

S-a spus despre Zarifopol că a fost în literatura noastră o apariție excepțională, ciudată și prematură. Criticismul, iconoclastia, rigoarea lui estetică au putut intimida, raționalismul său sceptic și ironic a părut ca lipsit de metafizică și de sensul sublimului. În fapt, n-a fost înțeles cum trebuie decît în mică măsură și mai ales de către tînăra generație, care s-a recunoscut în atitudinile lui singulare și într-un fel teribiliste. Ea a intuit spiritul modern din *Registrul ideilor gingașe* și din volumul *Pentru arta literară* și a îmbrățișat ideile cu care se simțea solidară: anticlasicismul, autenticitatea valorii, arta ca domeniu de sine stătător. Critica (și, paradoxal, în primul rînd G. Călinescu) a fost mai reticentă, dacă nu chiar unilaterală, apăsînd exagerat asupra scepticismului, a erorilor de gust, a preocupării incidentale de fenomenul românesc. Cele cîteva studii publicate în ultimii ani, începînd chiar cu o revizuire a lui G. Călinescu, au readus imaginea eseistului, corectată, văzută mai aproape de datele realității. Vor mai veni desigur și altele, cu atît mai mult cu cît anumite idei au rămas pînă azi productive și cu cît o cercetare exhaustivă merită a fi întreprinsă.

Paul Zarifopol n-a fost „un bătrîn", cum se mai crede, nici un raționalist *à outrance*, nici un „estetizant" în sensul comun și depreciat al cuvîntului. Receptivitatea sa la revoluțiile artistice ale veacului XX s-a dovedit remarcabilă, iar teoria autonomistă, pe care a susținut-o pînă la exclusivism, are întemeieri dintre cele mai pozitive. Scrisul său de un mare farmec ideativ, aflîndu-se în linia moraliștilor francezi, ne cucerește, chiar și atunci cînd nu ajunge să ne convingă. Și evident că nu poate obține sufragiile noastre totdeauna, cu atît mai mult cu cît uneori expresia rămîne dificilă, tocmai dintr-o exagerată repulsie față de claritate, una din obsesiile clasicofobe ale autorului. Zarifopol e un spirit modern, dar și un spirit excesiv, pe care l-a caracterizat în epocă foarte bine M. Sebastian. Spaima de sentimentalism îl făcea să nu mai creadă în sentiment, idiosincrasia față de patetism și emfază compromiseseră total în ochii lui sensibilitatea poetică și pasiunea. Însuși simțul tragicului apare diminuat, și aici ne deosebim de Sebastian, care i-l contestă integral, împreună cu alții. Zarifopol era totuși admiratorul unor scriitori ca Dostoievski, Tolstoi, Strindberg, Ibsen. Și în operele lor prețuia tocmai naturalețea și simțul tragic. Rigorismul de concepție al eseistului s-a soldat cu afir-

mații riscate și uneori nedrepte în privința unor mari artiști, cu absolutizarea plăcerii estetice și a criticii „tehnice". Nu rareori însă el uită principiul general, afirmat în mod exclusivist, și-l vedem apelînd la serviciile metodei sociologice (în explicarea esenței clasicismului francez) sau ale celei biografic-psihologice (în studiile despre La Rochefoucauld și Caragiale). Inconsecvențele sale nu sînt puține, și cînd vorbim de raționalismul și scepticismul lui Zarifopol trebuie s-o facem cu măsură. Un raționalist care gustă romanul proustian și poezia ermetică, un sceptic, exprimîndu-și statornic încrederea în individualitatea și marile valori ale literaturii române obligă la o reexaminare a calificativelor, și ele prea exclusiviste, ce i s-au aplicat. Paul Zarifopol e un junimist modern, dărîmător lucid al falselor valori, dar mai deschis la noutate, la complicația psihică a omului din secolul nostru, e un intelectual de o rară finețe, citindu-i pe clasici cu spiritul insurgent al unui avangardist.

AL. SĂNDULESCU

## BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

### I. *EDIȚII*

DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAȘE. *Pagini alese pentru a ține la curent pe tinerii cultivați și serioși.* București, Editura Cultura națională, 1926.

DESPRE STIL. *Note și exemple.* București, Editura Adevărul, 1928.

ARTIȘTI ȘI IDEI LITERARE ROMÂNE, București, Editura Adevărul, 1930.

ÎNCERCĂRI DE PRECIZIE LITERARĂ, București, Editura Adevărul, 1931.

PENTRU ARTA LITERARĂ, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1934.

### II. *REFERINȚE CRITICE*

G. Ibrăileanu: *Răspuns d-lui Zarifopol,* în *Viața românească,* nr. 6, 1922. *Greutățile criticii estetice,* în *Viața românească,* nr. 1, 1928. Reproduse în *Campanii,* București, Editura Minerva, 1971, p. 64—74, 105—123.

E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane,* II. *Evoluția criticii literare.* București, Editura „Ancora" S. Benvenisti & Co., 1927, p. 272—277. Ediție curentă: *Istoria literaturii române contemporane,* I. Ediție îngrijită de Eugen Simion. București, Editura Minerva, 1973, p. 340—343.

Mihai Ralea: *Pentru d-l Paul Zarifopol,* în *Viața românească,* nr. 10—12, 1927 (semnat: M.R.). Reprodus în *Scrieri,* II. Ediție îngrijită de N. Tertulian. București, Editura Minerva, 1977, p. 393—396.

Mircea Eliade: *Paul Zarifopol*, în *Cuvîntul*, nr. 921, 9 noiembrie 1927. *Cînd trebuie citit Paul Zarifopol*, în *Revista Fundaţiilor regale*, nr. 3, martie 1935.

Mihail Dragomirescu: *Între G. Ibrăileanu şi Paul Zarifopol*, în *Ritmul vremii*, nr. 4, aprilie 1928.

Mihail Sebastian: *P. Zarifopol — note despre literatură*, în *Cuvîntul*, nr. 1480, 17 mai 1929. *Scurte comentarii pentru un critic*, în *Cuvîntul*, nr. 1633, 6 noiembrie 1929. *Critica domnului Zarifopol*, în *Cuvîntul*, nr. 2292, 7 septembrie 1931. *Paul Zarifopol şi „tinerele generaţii"*, în *Revista Fundaţiilor regale*, nr. 11, noiembrie 1934.

Şerban Cioculescu: *I. L. Caragiale, „Nuvele şi schiţe", ediţie îngrijită de Paul Zarifopol*, în *Adevărul*, nr. 14213, 26 aprilie 1930. *Paul Zarifopol: „Artişti şi idei literare române"; „Încercări de precizie literară"*, în *Adevărul*, nr. 14941, 20 septembrie 1932. *I. L. Caragiale: „Reminiscenţe şi note critice", ediţie îngrijită de Paul Zarifopol*, în *Adevărul*, nr. 15024, 23 decembrie 1932. *Paul Zarifopol*, în *Adevărul*, nr. 15433, 4 mai 1934.

Al. A. Philippide: *Paul Zarifopol: „Artişti şi forme literare române"*, în *Viaţa românească*, nr. 6, 1930. *Paul Zarifopol: „Încercări de precizie literară"*, în *Adevărul*, nr. 14605, 13 august 1931.

F. Aderca: *Paul Zarifopol*, în *Adevărul*, nr. 14382, 13 noiembrie şi nr. 14387, 19 noiembrie 1930.

Izabela Sadoveanu: *A fost...*, în *Adevărul literar şi artistic*, nr. 701, 13 mai 1934. Reprodus în: Ion Teodorescu, Izabela Sadoveanu: *Amintiri*. Ediţie îngrijită de Aristiţa Avramescu. Bucureşti, Editura Eminescu, colecţia „Mărturii", 1980, p. 421—425.

Mircea Florian: *Paul Zarifopol şi luciditatea ca destin*, în *Revista Fundaţiilor regale*, nr. 1, ianuarie 1935.

Ion Chinezu: *Paul Zarifopol*, în *Revista Fundaţiilor regale*, nr. 2, februarie 1935.

Camil Petrescu: *Paul Zarifopol şi spiritul critic*, în *Revista Fundaţiilor regale*, nr. 5, mai 1935. Reprodus (sub titlul *Paul Zarifopol în patru împrejurări)*, în *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Editura Cultura naţională, 1936, p. 114—129.

G. Călinescu: *Paul Zarifopol*, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1941, p. 825—827.

Tudor Vianu: *Arta prozatorilor români*, București, Editura Contemporană, 1941. Ediție curentă în: *Opere*. V. Ediție îngrijită de Cornelia Botez. București, Editura Minerva, 1975, p. 258—260.

Eugen Simion: *Paul Zarifopol sau prestigiul rațiunii*, în *Orientări în literatura contemporană*, București, Editura pentru literatură, 1965, p. 315—346.

Al. Săndulescu: *Paul Zarifopol și literatura română*, în *Luceafărul*, nr. 30, 26 iulie 1969.

Mircea Muthu: *Paul Zarifopol — delimitări critice*, în *Orientări critice*, Cluj, Editura Dacia, colecția „Discobolul", 1972, p. 57—64. *Paul Zarifopol între fragment și construcție*, București, Editura Albatros, colecția „Contemporanul nostru", 1982.

Ov. S. Crohmălniceanu: *Paul Zarifopol...*, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, III, București, Editura Minerva, 1975, p. 336—360.

Al. Paleologu: *Anticlasicism și creație aurorală*, în *Convorbiri literare*, nr. 2 și 3, 1976.

Mircea Tomuș: *Opera lui I. L. Caragiale*, București, Editura Minerva, seria „Universitas", 1977, p. 28—43.

Constantin Trandafir: *Paul Zarifopol*, București, Editura Minerva, seria „Universitas", 1981.

M. D.

## CUPRINS

### I. SCRIITORI ROMANI

II. SCRIITORI STRĂINI

# ARCADE



EDITURA
MINERVA




Lei 19

